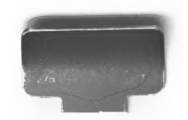
GESCHICHTE DES NEUEREN DRAMAS: BD., 1. HÄLFTE. DAS NEUERE DRAMA...

Robert Prölss

THE LIBRARY

809.2
P94
v. 21



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Geschichte

des

neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Zweiter Band.

Erste Hälfte.

Das neuere Drama in Frankreich.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1881.

Digitized by Google

Das

neuere Drama

in

Frankreich.

Von

Robert Prölß.

UNIVERSITY OF MINNESOTA LIBRARY

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1881.

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhalt.

		Seite
I.	Entwicklung des nationalen Geistes in Politik, Sprache und Dichtung	1— 12
II.	Entwicklung des Dramas bis zum Auftreten Corneille's	12— 48
III.	Pierre Corneille und die zeitgenössischen Dramatiker bis Racine	48—113
IV.	Racine und die zeitgenössischen Tragiker	114—146
V.	Die Entwicklung der Bühne und der Schauspielkunst im 17. Jahrhundert	147—173
VI.	Molière und das Lustspiel bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts	173—233
VII.	Entwicklung der französischen Oper	234—261
VIII.	Die Tragödie im 18. Jahrhundert bis zur französischen Revolution	261—314
IX.	Das Lustspiel und Schauspiel im 18. Jahrhundert bis zur französischen Revolution	314—374
X.	Das Drama der Revolutions- und der Kaiserzeit	374—394
XI.	Entwicklung der Bühne und Schauspielkunst vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis zum Sturze des Kaiserreichs	394—409
XII.	Die Tragödie im 19. Jahrhundert	409—448
XIII.	Das Lustspiel und das sociale Drama, sowie ihre Nebenformen seit dem Kaiserreich	448—477
XIV.	Das Bühnenwesen und die Schauspielkunst vom Sturze des Kaiserreichs bis auf unsere Tage	477—498

MAY 10 '55 U. OF M. BINDERY

107564

Digitized by Google

Das neuere Drama in Frankreich.

I.

Entwicklung des nationalen Geistes in Politik, Sprache und Dichtung.

Entwicklung der nationalen Einheit. — Centralisation des französischen Geistes. — Entwicklung der Sprache. — Entwicklung des Skepticismus. — Kirchliche Reaction. — Gleichzeitiger Einfluß der Renaissance. — Unterdrückung der mittelalterlichen Spiele.

Im Gegensatze zu Italien hatte Frankreich schon früh, wenn auch erst nach längeren blutigen Kämpfen, seine nationale Einheit gewonnen, früher selbst noch als Spanien, doch nicht wie dieses in enger Harmonie und Verbindung mit der römischen Kirche, sondern in einem bestimmten Gegensatze zu dieser. Es war hierdurch der Grund zu einer dem Geiste des Mittelalters abgewendeten Richtung gelegt worden, in welcher sich der Geist einer neuen Zeit früher als in irgend einem anderen Lande ankündigte. An die Stelle der Herrschaft der Kirche wurde die Herrschaft der weltlichen Macht gesetzt. Wenn diese sich auch von der Kirche nicht lossagte, so hatte sie sich dieselbe durch Compromiß doch in fast allen weltlichen Dingen untergeordnet.

Schon Ludwig VI. (1108—1137) hatte sein Streben hauptsächlich auf die Centralisation seines Besitzes und die Einigung der französischen Stämme gerichtet; Philipp II. (1180—1223) aber den Grund zu der Macht und Einheit des französischen Staats durch Eroberung der englischen Provinzen, der Normandie, und anderer Gebietstheile, sowie durch kluge Benützung der Parlamente gelegt und ihm hierdurch das Uebergewicht im Rathe der europäischen Völker verschafft. Ludwig IX. eignete sich dann noch den Süden Frankreichs durch seine Einmischung in die Albigenserkriege an. Philipp IV. (1285—1314) benützte zur weiteren Stärkung der Macht und Unabhängigkeit des französischen Königthums den inzwischen erwachten,

Digitized by Google

den mittelalterlichen Satzungen und Einrichtungen abgewendeten Geist der neuen Wissenschaft, indem er einer rücksichtslosen Nützlichkeitslehre huldigte, Religion und Kirche zu einem bloßen Mittel des Staatswesens herabsetzte, die Centralisation der Regierung vervollkommnete und von den Einflüssen der Feudalität mehr und mehr befreite. Weniger erfolgreich waren zwar seine Nachfolger in ihren hierauf gerichteten Bemühungen, zumal es ihnen theilweise an den dazu nöthigen Eigenschaften, besonders an Charakterfestigkeit fehlte. Doch wurden den Engländern unter Karl VII. (1422—61) alle von ihnen noch in Frankreich innegehabten Besitzungen bis auf Guines und Calais entrissen. Dagegen verstand Ludwig XI. (1461—83) mit den Mitteln einer kalten, treulosen Politik sich nach Karl des Kühnen Tode eines großen Theils von Burgund zu bemächtigen, an welchem der Widerstand des unruhigen Adels bisher noch den kräftigsten Rückhalt gefunden, diese reiche Provinz mit der französischen Krone fest zu verbinden und den hohen Adel des Reichs auf heimtückische, grausame Weise zu Boden zu drücken. Auch Karl VIII. trug noch zur nationalen Einheit des Staates bei, indem er sich mit der Erbin des Herzogthums der Bretagne ehelich verband und auch diese Provinz auf friedliche Weise demselben einverleibte. Im Uebrigen war die Thätigkeit der Nachfolger Ludwigs XI. mehr durch die äußere Politik bestimmt, was hier nur insofern von Wichtigkeit ist, als es besonders durch die damit herbeigeführten Familienverbindungen des französischen Hofes mit den Höfen Italiens und Spaniens einen von diesen Ländern ausgehenden Einfluß auf die Entwicklung des französischen Geistes zur Folge hatte, der für die Sitten, den Geschmack, die Literatur der französischen Nation, daher auch für deren Drama von Bedeutung war.

Die Wirkungen dieser Einflüsse traten schon unter Ludwig XII. (1498—1515), noch mehr unter Franz I. (1515—47) hervor, der Wissenschaften, Poesie und Künste vielfach förderte und begünstigte, die sich überhaupt unter diesen beiden Königen in reicher und zum Theil volksthümlicher Weise entfalteten, wozu der Kampf Ludwigs XII. mit dem Papstthum und der erwachende protestantische und antikirchliche Geist wesentlich beitrugen. Die Entwicklung dieser Verhältnisse mußte natürlich der Ausbildung einer nationalen Literatursprache außerordentlich förderlich sein, und da Natur und Geist derselben nie ohne

Digitized by Google

Einfluß auf die Literatur eines Landes und Volkes und ihrer einzelnen Erscheinungen sein können, so soll ihr auch hier ein wenn schon nur flüchtiger Blick geschenkt werden.

Die Römer fanden in Gallien drei durch Sprache, Gebräuche, und Sitten getrennte Völker vor;*) im Südwesten die Aquitaner, im Nordosten die Belgen, zwischen ihnen inne die Gallier oder Celten. Die beiden letzten waren einander stammverwandt, wogegen die Aquitaner iberischen Ursprungs gewesen sein sollen. Außerdem hatte sich noch im Süden die griechische Sprache und Bildung befestigt. Diese Sprachen verschwanden aber unter dem Eindringen der Römer sämmtlich als selbständige. Nur hier und da in den Gebirgen und entlegenen Gegenden mögen bis ins 6. Jahrhundert sich Reste von ihnen erhalten haben. Dagegen übten sie auf die Bildung der neuen Landes- und Dialektsprachen einen wichtigen Einfluß aus; mehr als sie aber freilich die Sprachen der im 5. und im 10. Jahrhundert eindringenden germanischen Völker, der Burgunder, Gothen und Franken. Diez hält es für möglich, daß sich zunächst eine einzige, gemeinsame Sprache durch ganz Gallien ausgebildet habe, natürlich mit den unvermeidlichen dialektischen Unterschieden. Die beiden Mundarten, welche etwas später in Frankreich hervortraten, sollen nach ihm im Wesentlichen aus gleichem Stoffe entstanden sein. Nur daß sich die ursprüngliche Sprache im Provençalischen reiner erhalten habe. Dafür steht sie in einer gewissen Verwandtschaft zum Spanischen und Italienischen, mit denen sie gewisse Sprachelemente theilt. Das Provençalische ist diejenige romanische Sprache, welche am frühesten eine grammatikalische Form gewann. Die auf uns gekommenen gallischen Wörter sollen sich fast zur Hälfte im Französischen, Provençalischen oder anderen romanischen Mundarten finden. Im Uebrigen enthält der französische Sprachstoff weniger lateinische, aber mehr deutsche Wörter als der spanische und italienische. Von den 930 deutschen Wörtern, welche das etymologische Wörterbuch behandelt, besitzt, nach Diez, Gallien allein 450 Wörter, die jedoch der nordfranzösischen Sprache in größerem Umfange zukommen, als den südlichen französischen Sprachen, weil diesen die aus dem Normannischen kommenden Wörter, die cymbrischen und bretonischen, fehlen.

*) Ich folge hier Diez, Grammatik der romanischen Sprachen. Bonn 1870.

Der Einfluß, den dies auf den Geist der Nation und den ihrer Literatur ausgeübt hat, läßt sich am besten daraus erkennen, daß letztere bei aller Verschiedenheit uns doch näher als jede andere romanische steht. Francica hieß übrigens anfänglich nur die fränkische Sprache. Erst nach dem Untergange derselben vererbte der Name sich auf das Romanische des Nordens, obschon man unter Franzosen im Mittelalter nur die Bewohner von Isle de France verstand, die auch die Sprache am reinsten sprachen.

Wir sahen bereits, wie weit die Denkmale der französischen Sprache zurückreichen. Aus dem 11. und 12. Jahrhundert liegen nur das Alexiuslied, das Rolandslied und eine Uebersetzung der Psalmen, neben verschiedenen anderen Uebersetzungen vor, wogegen eine reiche poetische Literatur aus dem 12. und 13. Jahrhundert erhalten geblieben ist. Bis dahin reicht der mit dem Namen des Altfranzösischen bezeichnete Zeitraum. Das Mittelfranzösische fällt in die Zeit vom 14. Jahrhundert (in dem sich ein bedeutender Umschwung in den Flectionen der Sprache und in der Aussprache vollzog) bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Hier fängt die grammatische Literatur der Sprache an.

Die französischen Mundarten lassen sich auf drei große Zweige vertheilen, den normannischen, den picardischen und den burgundischen. Zu letzterem gehört auch der Dialekt von Isle de France, aus welchem die heutige Schriftsprache der Franzosen hervorging, was mit der Herstellung der nationalen Einheit und der Centralisation des politischen und des geistigen Lebens in der Hauptstadt zusammenhängt, zu welcher Paris seit 987 von Hugo von Capet erhoben worden war. Indem aber die Mundart von Isle de France zur allgemeinen und Hauptsprache gemacht wurde, war sie zur Aufnahme verschiedener Formen von den übrigen Mundarten des Landes gezwungen.

Buckle, in seiner Geschichte der Civilisation in England,*) ist der Meinung, daß Frankreich sich erst um ein ganzes Jahrhundert später als England auf eine bedeutendere Kulturstufe erheben konnte, weil hier der Skepticismus sich später als dort entwickelt habe. Er hält zwar mit Recht Montaigne für den ersten systematischen Skeptiker in

*) Henry Thomas Buckle's Geschichte der Civilisation in England. Deutsch von Arnold Ruge. 2. Aufl. Leipzig und Heidelberg 1864.

französischer Sprache; legt aber zu wenig Gewicht darauf, daß es schon lange vor diesem ausgezeichneten Denker, dessen Einfluß nur darum ein so außerordentlicher war, weil er der Skeptik zuerst einen allgemein verständlichen Ausdruck und eine weittragende Richtung auf das Praktische verlieh, kühne Männer gegeben hatte, welche, wenn auch noch in scholastischer Form, skeptische Ansichten in systematischer Weise vortrugen, sich aber freilich dabei der Sprache der Gelehrten bedienten, sowie daß bereits lange vorher volksthümliche Dichter in der Nationalsprache die Skepsis zu keckem Ausdruck gebracht hatten, wenn sie sich auch auf die Geistlichkeit und deren Anmaßungen einschränken, das Dogma der Kirche und den göttlichen Glauben aber unberührt lassen mußten. Die Wirkungen Montaigne's lassen sich daher auch daraus erklären, daß er bereits den Boden dafür vorbereitet fand. War doch Paris schon seit lange der Sitz einer freien, sich von der kirchlichen Bevormundung lossagenden und gegen den Geist der Scholastik gerichteten Philosophie gewesen. Hier entbrannte bereits im 11. und 12. Jahrhundert der Kampf zwischen Nominalisten und Realisten, der, wenn auch zum Schweigen gebracht, in anderer Form bald wieder aufloderte. Hier lehnte sich Abälard mit ungeheurem Erfolge gegen verschiedene der damals besonders hoch gehaltenen kirchlichen Dogmen auf. Hier lehrte Albert von Köln, hier Buridan, Occam, Peter von Ailly, welche letztere den Nominalismus wieder aufs Neue zur Geltung brachten, in dem, wie ich an anderer Stelle schon sagte, die Keime, die entscheidenden Gesichtspunkte und Grundsätze zu unserer ganzen neueren Philosophie liegen, die sich dann unter dem Einflusse der durch die Entwicklung der Naturwissenschaften gewonnenen Kenntnisse in verschiedenen Stadien aus ihnen entwickelt hat. Wie ungeheuer der skeptische Einfluß der nominalistischen Anschauungen und Lehren, wie allgemein deren Verbreitung damals schon war, läßt sich am besten daraus erkennen, daß es nach den, wenn auch wohl etwas übertriebenen Angaben des Marcus Mesennus zu Anfang des 15. Jahrhunderts, also schon 150 Jahre vor dem Erscheinen der Schriften Montaigne's, zu einer Zeit, da Paris etwa 300000 Einwohner zählte, 50000 Atheisten in dieser Stadt gegeben haben soll.

Auch halte ich diese Erscheinungen keineswegs nur für zufällig, vielmehr bin ich der Ansicht, daß Paris vorzüglich deshalb der Ausgangspunkt der freien Bewegung der Geister gewesen ist, weil es der

Mittelpunkt des ganzen französischen geistigen Lebens war und jene Erscheinungen im Allgemeinen in dem Naturell des französischen Geistes begründet liegen, der gegen Alles, was seine freie Bewegung einengt, reagirt; daher auch von hier von Zeit zu Zeit immer wieder mächtige, gewaltsame und epochemachende Bewegungen gegen die kirchliche oder staatliche Bevormundung desselben ausbrachen. Und dieser Geist trat damals auf allen Gebieten des Lebens, bei allen Ständen, vom einfachsten Bürger bis zum König hinauf, hervor. Er nahm jedoch im Süden des Reichs einen anderen Charakter als im Norden an. Dort trat er zunächst ernst und strafend in den Rügeliedern der ritterlichen Sänger, der Troubadours und Jongleurs, dann aber auch todesmuthig in den verzweifelten Kämpfen der Albigenser, denen sich das dortige Ritterthum anschloß, gegen kirchliche und religiöse Verfolgungssucht und in dem unerschrockenen Märtyrerthum beider vor den scheußlichen Ketzergerichten auf. Hier reagirte er dagegen nur in der Spottlust und Satire eines sich rüstig emporarbeitenden, seiner Kraft bewußten und in ihr sich genießenden Bürgerthums, welche sich gegen Alles kehrten, was mit der verstandesmäßigen Auffassung des Lebens und seiner Zwecke in Widerspruch stand. Hier trat er in den Disputations und Batailles, in den Dits und Sermons, in den Fabliaux und Romanen, in den weltlichen Theaterstücken des Rutébeuf und Adam de la Hale, vor allem in dem Roman du Renart, sowie später in dem von der Rose hervor. Auch fehlt es dabei nicht an Symptomen einer skeptischen Lebensauffassung. Konnte Villemain doch schon hierauf in dem Dit du croisé et du non croisé, zugleich aber darauf mit hinweisen, wie sehr die Dichter sich damals noch vorzusehen hatten, da dieses kleine Stück nur kurze Zeit nach der blutigen Unterdrückung der Albigenser geschrieben worden ist. Auch aus dem Schlusse der Ankündigung zu Jean-Bodel's Jeu de St. Niclas klingt, wie ich schon andeuten konnte, eine gegen den Wunderglauben gerichtete Skepsis leise hindurch. Später trat dieser Geist dafür um so zügelloser in den Liedern, den Farcen und Sotties der Dichter hervor.

Dies war nur möglich, weil es unter dem Schutze der weltlichen Macht, ja, wie unter Ludwig XII., ganz unmittelbar auf Veranlassung des Königs selber geschah. Die Könige Frankreichs hatten in Verfolgung ihrer auf die nationale Einigung und die Stärkung ihrer Souveränitätsrechte gerichteten Zwecke, sich immer unabhängiger vom

Klerus und dessen römischem Oberhaupte zu machen gewußt, indem sie die Selbständigkeit der nationalen Kirche, zu der schon Karl der Große den Grund gelegt hatte, fort und fort mehr erweiterten und festigten. Durch die auf den Concilen von Pisa, Konstanz und Basel von ihren Rechtsgelehrten und Staatsmännern verfochtenen Rechte und Grundsätze war aber auch die reformatorische Bewegung, welche die Geister ergriffen hatte, nicht wenig gefördert worden. Wie die französischen Regenten den Zwecken der Politik und dem Staatsgedanken nicht selten ihr individuelles, religiöses Empfinden hierbei zum Opfer brachten, denn nicht alle theilten die gewissenlose, gegen religiöse Dinge völlig indifferente Klugheit Philipp's IV., die meisten von ihnen waren vielmehr von wahrer Frömmigkeit oder doch von mechanischem Bigottismus erfüllt, so bedienten sie sich auch dieses reformatorischen Geistes nicht selten nur widerwillig zu jenen Zwecken. Eine Reaction gegen denselben konnte um so weniger ausbleiben, falls es der Kirche gelang, ihr Interesse, wenn auch nur vorübergehend, mit jenen Staatszwecken der französischen Machthaber in Einklang zu bringen. Dies war schon zur Zeit der Albigenserkriege unter Ludwig VIII. und IX. geschehen. Diese Verbindung des französischen Königthums mit der Kirche, welche dem Staat zum Erwerb der Provence verhalf, hatte damals eine längere kirchliche Reaction zur Folge, welche noch tiefgreifender gewesen sein würde, wenn das Papstthum nicht kurze Zeit später so sehr an Ansehen verloren und Ludwig IX. trotz seiner Frömmigkeit und trotz seiner Kreuzzüge gegen die Albigenser, Sarazenen und Türken den Eingriffen und Herrschaftsgelüsten der Geistlichkeit nicht so kraftvoll gesteuert hätte. So aber kam es, daß gerade zur selben Zeit, da die Kirche die Frohnleichnamsfeste zu ihrer Verherrlichung einführte, verschiedene der dramatischen Puys des nordwestlichen Frankreichs einen weltlichen Charakter annehmen konnten. Es scheint jedoch, daß die Spiele derselben keine längere Entwicklung hatten. Wenigstens sind die der zu Anfang des 14. Jahrhunderts von Philipp IV. privilegirten Bazoche von wesentlich anderer Art und anderem Charakter. Sie entsprachen aber dem Geiste dieses mit allen mittelalterlichen Traditionen brechenden und die Anmaßungen der Kirche der königlichen Autorität unterwerfenden Fürsten. Unter Carl VI. erhielten, wie wir schon wissen, auch die Enfans sans souci noch ein königliches Patent, das

sie zu ihren übermüthigen satirischen Spielen autorisirte. Wir sahen, wie die Zügellosigkeit derselben häufigen Verboten begegnete, die aber unter gewissen Einschränkungen immer wieder aufgehoben wurden. Ludwig XII. bediente sich ihrer sogar in seinem Kampfe gegen das Papstthum. Doch gerade in jenem Pierre Gringoire, welcher einen so kecken rücksichtslosen Ton dabei anschlug, sollte sich zugleich der Rückschlag veranschaulichen, der sich auch jetzt wieder, kurz nach dem Regierungsantritte Franz I. vollzog, da wir denselben als einen ebenso bereitwilligen Diener und Vertheidiger des kirchlichen Glaubens und des Papstthums dann wiederfinden. (Siehe I. Th. S. 132.)

Unmittelbar nach dem Tode Ludwig XII. (1515) wurden die Spiele der Enfans sans souci untersagt. Einem von Clement Marot, welcher vielleicht damals denselben noch angehörte, an Franz I. gerichteten Bittschreiben*) gelang es zwar, die Aufhebung des Verbots, aber nur unter großen Einschränkungen zu erwirken, die später noch bedeutend verschärft wurden. Dies fiel in die Zeit, da von Italien aus die Einwirkungen der Renaissance anfingen sich in Frankreich geltend zu machen und allmählich einen völligen Umschwung des Geschmacks bewirkten. Es wurde theils durch die verwandtschaftlichen Beziehungen des französischen Hofs zu Mailand und durch die wenn auch nur vorübergehende Besitzergreifung dieses letzteren, sowie auch Neapels, unter Ludwig XII., in Folge der Erbansprüche, die dieser auf beide Länder zu haben glaubte, theils durch seine Vermählung mit der Prinzessin Louise von Savoyen gefördert, welche auf die Regierung ihres Sohnes Franz I. großen Einfluß gewann. Doch scheint unter letzteem die Einwirkung der Renaissance auf die Literatur sich hauptsächlich noch auf das Studium der griechischen und römischen Schriftsteller beschränkt, die italienische Dichtung aber noch keinen zu sichtbaren Einfluß ausgeübt zu haben. Gleichwohl wird man denselben nicht unterschätzen dürfen, da die hervorragendsten Schriftsteller Italiens damals schon sicher in den gebildeten Kreisen der französischen Hauptstadt bekannt waren. Schon die Universität mußte ja viele Italiener nach Paris ziehen, was für die Wechselwirkung beider Länder von Wichtigkeit war. Hier studierten schon Thomas

*) Es steht bei St. Beuve. Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au 16. siècle. Paris 1838. I. S. 258.

von Aquino und Brunetto Latini, der sogar seinen Trésor in französischer Sprache hier schrieb. Daß italienische Schauspieler (z. B. Ruino) bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Frankreich waren, Franz I. zu den Bewunderern Aretino's gehörte und Luigi Alemanni, dessen Antigone 1533 in Lyon erschien, mit großer Wahrscheinlichkeit die Kenntniß der italienischen Dichter am Pariser Hofe und in der Pariser Gesellschaft vermittelte, hat von mir schon berührt werden können. (I. Th. II. Hbbd. S. 98. 121 und 156.) Der italienische Einfluß auf den Geschmack und die Ausbildung der bildenden Künste in Frankreich steht dagegen ganz außer Zweifel.*) Die Berufungen Lionardo da Vinci's, der in den Armen Franz I. starb, Andrea del Sarto's, Rossi's, Primaticcio's, Ruggieri's, Fontane's, Bellini's und vieler Andrer sprechen dafür schon allein. Doch auch an spanischen Einflüssen fehlte es damals schon nicht, wozu in jüngster Zeit das Verhältniß Franz I. zu Carl V., so wie die Beziehungen dieses letzteren zu der Partei der Guisen mit beitrugen.

Was der Einwirkung der italienischen Renaissanceliteratur und ihrer Verbreitung in Frankreich hindernd im Wege stand, war, daß hier die Geister von den Ideen der Reformation und überhaupt von den Interessen der Religion und Kirche zu mächtig ergriffen und bewegt waren. Auch war ihr das im Jahre 1516 abgeschlossene Concordat mit dem Papste nicht günstig, welches die Freiheiten der gallikanischen Kirche so gut wie vernichtete und den Grund zu den furchtbaren Religionskriegen legte, welche die französische Nation im 16. Jahrhundert zerreißen, eine Reaction in geistigen Dingen mit sich führen, die Eigenthümlichkeit des französischen Nationalgeistes für lange unterdrücken und daher auch auf die Entwicklung der Poesie und insbesondere des Dramas nachtheilig einwirken sollten. Der Skepticismus, der sich in Frankreich früher, als in allen andern Ländern geregt hatte, und der so recht eine eigenthümliche Seite des französischen Geistes bildet, wurde für länger zum Schweigen gebracht, so daß es später allerdings den Schein gewann, als ob Montaigne denselben hier zum ersten Male frei und offen und in systematischer Weise zum Ausdruck brächte.

Die Einschränkungen, welche die Theaterfreiheiten unter Franz I.

*) Siehe darüber Capefigue, François I. et la renaissance.

erfuhren und die sich jedenfalls mit unter dem Einflusse der kirchlichen Reaction vollzogen, fanden also zur selben Zeit statt, da sich unter der Einwirkung der Renaissance ein neuer Kunstgeschmack vorbereitete. Während jedoch in Italien die mittelalterlichen Mysterienspiele in den großen Städten bereits so in den Hintergrund traten, daß Cecchi zu seiner Zeit (1518—57) sie schon misteri di zazzeri nennen konnte (s. S. 130. I. Th. 2. Hlbbd.), suchten die Passionsbrüder zu Paris im Winter 1540—41 denselben einen ganz neuen Aufschwung zu verleihen (s. ebend. S. 123). Nichtsdestoweniger oder vielleicht eben deshalb wurde ihnen ganz unmittelbar darauf verboten, während der hohen Feiertage und selbst noch an einigen Donnerstagen öffentlich Vorstellungen auf ihrem Theater zu geben. Ja im Jahre 1542 widersetzte sich der Procureur général trotz der dazu von Seiten des Königs und des Prévôt's von Paris erlangten Erlaubniß in der heftigsten Weise der Aufführung des Mystère du vieux testament. Der Protest hebt hervor, daß die Vorsteher dieses Theaters, als ganz ungebildete und in ihrem Fache ununterrichtete Leute von niederer Herkunft, bestehend aus einem Tischler, einem Gerichtsdiener, einem Tapezierer und einem Fischhändler, um die Aufführung des Mysteriums des Actes des Apôtres zu verlängern, ganz ungehörige Dinge in dasselbe aufgenommen und vor und nachher lascive Possen und Mummereien an- und eingefügt hätten, so daß diese Aufführung 6—7 Monate in Anspruch genommen und Störungen und Vernachlässigungen des Gottesdienstes, Erkaltung in Werken der Wohlthätigkeit, Ehebruch und grobe Sittenverletzungen, Scandale und Spöttereien aller Art zur Folge gehabt habe. Auch deutete diese Verordnung bereits die völlige Unterdrückung der Mysterienspiele an.

Es scheint zwar nicht, daß die Spiele der Passionsbrüder damals aufgehoben wurden; wohl aber führte 1543 die Abtragung des Hôtel de Flandre eine Unterbrechung derselben herbei. Die Unternehmer ließen sich hierdurch nicht abschrecken, sondern erwarben einen Theil des Hôtel de Bourgogne, den sie zu einem neuen Theaterbau verwendeten. Erst im Jahre 1548, bis zu welcher Zeit sie wahrscheinlich in einem anderen, interimistischen Lokale spielten, waren diese Verhältnisse so weit geordnet, daß ihre Vorstände*) beim Parlamente um

*) Die damals aus Jasques et Jean le Roy, maîtres maçons, Hermant Jambefort, maître paveur und Nicolas Gendreville conducteur du charoy et de

die Bestätigung ihrer Privilegien einkamen. Es wurde ihnen zwar das Gerechtsam wieder zugestanden, ganz allein innerhalb des Weichbildes von Paris Vorstellungen auf ihrem Theater geben zu dürfen, nur daß ihnen dabei die Aufführungen aller der heiligen Schrift entnommenen Stücke untersagt wurden. Wie wenig sie sich dessen versehen hatten, bewies ein Basrelief in ihrem Theatersaal, welches sich gerade auf die Passion als den vornehmsten Gegenstand ihrer Aufführungen bezog. Früher als in Italien wurden demnach in Frankreich, wenn auch nur für Paris, die Mysterienspiele sowohl außerhalb als innerhalb der Kirchen verboten. Doch ist kaum zu bezweifeln, daß dies mit der von Italien ausgehenden sogenannten Gegenreformation, der Renaissance der mittelalterlichen Kirche, zusammenhing, da die Unterdrückung jener Spiele mit dem Beginn dieser letztern zusammenfiel. Dies wird auch nicht dadurch widerlegt, daß der protestantische Heinrich VIII. in England und die protestantische Geistlichkeit in Deutschland ebenfalls gegen die kirchlichen Spiele einschritten. Als eine mittelalterliche Kunstform schien sie in der That eher noch dem Katholicismus als dem Protestantismus förderlich sein zu können, zumal dieser letztere einen großen Theil ihres Stoffes aufgeben mußte. Daher die katholische Marie zur Förderung ihres Glaubens die Einführung dieser Spiele auch wieder anordnen konnte. Wogegen für Katholiken und Protestanten zwei Gesichtspunkte für die Unterdrückung derselben entscheidend waren. Erstlich durch sie die heiligen Dinge nicht profaniren zu lassen und durch Duldung einer solchen Profanation dem Gegner Waffen wider sich in die Hand zu geben. Sodann dem Mißbrauche zu steuern, welcher von den religiösen Parteien zu gegenseitiger Herabsetzung und zur Aufregung gegeneinander von diesen Spielen gemacht wurde. Denn ohne Zweifel haben sich Katholiken wie Protestanten, ja selbst die der Kunst und dem Theater so feindlich gesinnten Calvinisten derselben vielfach zu diesen Zwecken bedient.

Das weitaus Wichtigste an diesem Verbote für die vorliegende Darstellung aber ist, daß es der Entwicklung des weltlichen Dramas und der besonderen Form, welches dieses zur selben Zeit unter dem

l'artillerie du roi bestanden. (Siehe hierüber Histoire universelle des théâtres de toutes les nations. Paris 1780. T. 12. p. 750.— Frères Parfait, Histoire du théâtre français, Paris 1745. T. 1. 56 und T. III. p. 224. — Beauchamps, Recherches sur les théâtres de France. Paris 1735. p. 91.)

Einfluß der Renaissance in Frankreich gewann, förderlich werden mußte. Wobei bemerkenswerth ist, daß das, was in Paris gefährlich und verderblich erschien, in den Provinzen noch längere Zeit stillschweigend geduldet wurde, weil es theils auf den wesentlich anderen Geist der Hauptstadt, theils aber auch darauf schließen läßt, daß das Theater zu dieser Zeit in Paris schon eine ganz andere Bedeutung als in den übrigen Städten des Landes gewonnen hatte. Dies wird einer näheren Betrachtung bedürfen, weil es entscheidend für die ganze Entwicklung des Drama's und Theaters in Frankreich gewesen ist.

II.

Entwicklung des Dramas bis zum Auftreten Corneille's.

Gegensätzliche Entwicklung des Dramas in Italien und Frankreich. — Einwirkung der Centralisation des geistigen Lebens auf die Entwicklung des Dramas. — Einfluß der Renaissance. — Die Uebersetzungen antiker und italienischer Dramen. — Jodelle und das erste französische gelehrte Renaissancedrama: Jodelle's Nachfolger: de la Péruse, Grévin, de la Taille, Belleau, Baïf, Robert Garnier. — Einfluß Seneca's und der Theorie. — Theaterverhältnisse. — Die italienischen Schauspieler. — Entstehung des Theaters du Marais. — Einfluß der italienischen Schauspieler auf das Drama. — Die Lustspielübersetzungen Larivey's. — Die Uebersetzungen des Aminta. Bergeries. — Das romantische Drama. — Das Tendenzdrama. — Tragödie und Tragikomödie. — Einwirkungen Malherbe's. — Reaction der Bühne gegen das gelehrte Drama. — Alexandre Hardy. — Einfluß des Hôtels de Rambouillet. — Marini und die Asträa. — Théophile de Viau. — Das Schäferdrama des Marquis de Racan. — Seine Nachfolger. — Mairet.

Drama und Theater haben in Frankreich eine völlig entgegengesetzte Entwicklung wie in Italien und zwar aus zwei Gründen genommen. Zuerst weil es in Italien nicht wie in Frankreich zu einer Centralisation des politischen und geistigen Lebens in einer Hauptstadt kam, was den Theatern der letzteren schon allein ein Uebergewicht über die des übrigen Landes hätte geben müssen; wenn letzteres auch nicht wie in Paris durch die frühzeitige Errichtung eines stehenden Theaters noch bedingt worden wäre. Sodann, weil, was dieses Uebergewicht noch vermehrt hat, das neue Renaissancedrama, nachdem es von der Volksbühne und den Gewerbsschauspielern ergriffen worden, sich in Frankreich sehr

bald eines langandauernden Schutzes, einer langandauernden Pflege des Hofes zu erfreuen hatte, während es in Italien, obschon von den Höfen und Gelehrten seinen Ausgang nehmend, allmählich ganz der Volksbühne und den Erwerbsschauspielern überlassen ward. Die Entwicklungsgeschichte des Theaters von Paris ist daher zugleich die Entwicklungsgeschichte des Dramas und Theaters von ganz Frankreich. Dies läßt sich in einem ähnlichen Umfange höchstens noch für England vom Londoner Theater sagen. Italien und Deutschland bieten aber hierin völlig entgegengesetzte Verhältnisse dar.

Auch ist in Frankreich selbst noch die Tragödie nie in dem Maße wie in Italien in den Händen der Gelehrten gewesen, obschon auch hier das Renaissancedrama von ihnen ausging und sie auch später wieder lange einen bestimmenden Einfluß auf dasselbe ausübten. Sehr bald traten hier aber Dichter auf, welche in einem gewissen Gegensatz zu den gelehrten Dichtern standen und sich dem Geschmacke der Volksbühne und des Volks wieder näherten. Mehr von Hardy und Larivey als von Jodelle und Garnier nahmen Rotrou, Corneille, Molière ihren Ausgang. Und obgleich das erste französische Drama der Renaissance vom Hofe in Schutz genommen wurde und die Könige von Frankreich gelegentlich die Aufführungen der Collèges von Rheims oder Boncour mit ihrem Besuche beehrten, so gehörte dies doch lange nur zu ihren außergewöhnlichen Belustigungen und Kunstgenüssen, welche zu dieser Zeit vielmehr in Caroussels, Maskeraden, Tänzen, Ballets und Pastoralen bestanden. Das Renaissancedrama war lange in der Pflege gewisser Collegien nur eine festliche Uebung der gelehrten begeisterten Jugend, die gelegentlich wohl an den Hof und in die Paläste der Prinzen und vornehmen Herren gezogen, und von jenen Dichtern wohl auch noch weiter angebaut wurde, nur kurze Zeit später aber von den Berufsdichtern und Berufsschauspielern ergriffen ward und erst von ihnen aus in die bleibende, stehende Gunst des Hofes und der Großen genommen wurde, was, verbunden mit dem Einfluß der französischen Akademie, dem Drama, besonders der Tragödie, hier für lange den höfisch conventionellen Charakter verleihen sollte.

Auf das mittelalterliche kirchliche Drama hatte die Centralisation des staatlichen und geistigen Lebens einen besonderen Einfluß nicht ausüben können, weil dessen Pflege theils an die Hauptsitze kirchlicher Macht gebunden war, theils zu sehr von der Theilnahme und dem

Geiste des Bürgerthums, oder der einzelnen Städte im Lande und dem ihrer kirchlichen und weltlichen Obrigkeit abhing. Es war noch immer mehr eine Sache des kirchlichen religiösen Eifers und des bürgerlichen Ehrgeizes, eine allgemeine festliche, feierliche Angelegenheit, als ein wahrer Kunstgenuß oder eine bloße Schaustellung. Selbst nachdem in Paris ein stehendes Theater entstanden war, konnte dies dem kirchlichen Drama hier kein wesentliches Uebergewicht über das der Provinz geben. Vielmehr überragten, wie es scheint, einzelne Darstellungen von Bourges, Metz, Valenciennes, Orleans ꝛc. bis zu der famosen Aufführung des Mystère des Actes des Apôtres von J. 1540 an Glanz alle Darstellungen dieser Art in Paris. Auch war das kirchliche Drama, nachdem es vom Gottesdienst ausgeschieden worden und die Kirchen verlassen hatte, viel zu sehr zu einer Pflege des bürgerlichen Dilettantismus geworden, als daß sich von ihm aus eine eigentliche Schauspielkunst hätte entwickeln können. Ganz anders mußten sich diese Verhältnisse aber gestalten, als das weltliche Drama einen andauernden Aufschwung nahm und in der Hauptstadt des Reiches einen festen Stützpunkt der Entwicklung gewann.

Denn für die Entwicklung dieser Art Spiele mußte die Hauptstadt, in der sich das politische und geistige Leben der Nation concentrirte, von um so größerer Bedeutung sein, sie mußte ihnen um so mehr ein Uebergewicht über die ähnlichen Spiele der Provinz geben, als der Charakter derselben, der Farces und Sotties, dem Hange der Zeit entsprechend ein satirischer und spottlustiger und der Geist der Hauptstadt ein ungleich freierer, zur Opposition geneigterer war, daher sie denselben nicht nur ungleich bedeutendere Gegenstände und Angriffsobjecte darbot, sondern auch eine kühnere Behandlungsweise derselben zuließ, zumal sich die Dichter hierin bald von dem Hofe, bald von den streitenden Parteien, bald von der städtischen Obrigkeit aufgemuntert, unterstützt und geschützt fanden. Auch unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß sich von diesen Spielen aus eine, wenngleich anfangs nur einseitig gerichtete, aber immerhin durch einen phantastischen, grotesken Realismus ausgezeichnete Schauspielkunst entwickelt hat, so daß z. B. Pierre Gringoire vielleicht ein noch größerer Schauspieler als Dichter war. Doch sollte die Zeit auch dieser Spiele vorübergehen. Die Spottlust und die Satire wurden mehr und mehr auf das Gebiet des bürgerlichen Lebens eingeschränkt. Selbst hier mußten sie den persönlichen Charakter auf-

geben. Die Sottie verschwand, wie die ihr durch die Allegorie verwandte Moralität verschwunden war.

Es war unter diesen Umständen keine geringe Verlegenheit für die Passionsbrüder, als ihnen im Jahre 1548 plötzlich die Aufführung jeder Art kirchlicher Spiele untersagt wurde, da es ihnen nun nicht nur an Stücken, sondern auch für die neuen Spiele, welche jetzt unter dem Einfluß der italienischen Renaissance entstanden, an den geeigneten Darstellern fehlte.

Schon im Jahre 1491 waren die Tragödien des Seneca zu Paris im Drucke erschienen. Ihnen reihte sich 1528 eine Ausgabe der Dramen des Sophokles an. Quinziano Stoa, der Lehrer Franz I. verfaßte neben verschiedenen religiösen Dramen auch 14 Tragödien weltlichen Inhalts in klassischer Form und in lateinischer Sprache. 1537 trat die wörtliche Prosaübersetzung der Hekuba des Euripides, sowie eine metrische, aber ebenfalls noch wortgetreue Uebersetzung der Elektra des Sophokles von Lazare de Baïf, dem Vater des Antoine de Baïf, sowie die der Andria des Terenz von Bonaventura des Perriers hervor. 1539 schloß sich ihnen Octavien St. Gelais mit seiner Uebersetzung der sämmtlichen Komödien dieses römischen Lustspieldichters an.

Um diese Zeit begann der italienische Geschmack sich durch die Heirath des nachmaligen Königs Heinrich II. mit Katharina von Medicis immer mehr in Frankreich auszubreiten. Die Stadt Lyon berief zu den Empfangsfeierlichkeiten derselben italienische Schauspieler. 1540 begegnet man der ersten Uebersetzung eines italienischen Stücks, der Ingannati, unter dem Titel Les abusés von Charles Etienne (einem Bruder des berühmten Buchdruckers) welche 1543 und 1556 neu aufgelegt werden mußte. 1543 erschien die große Dichtung des Ariost, wenn auch vorerst nur in einer Prosaübersetzung. Zugleich war das Gefühl für den Werth der eignen Sprache durch die Schriften Rabelais' und die Dichtungen Marot's gestiegen. 1539 hatte Franz I. das Französische als Gerichtssprache eingeführt. Auch der Institution chréstienne des Calvin legt Lotheissen*) dafür hohe Bedeutung bei. Von besondrer Wichtigkeit für die Entwicklung des neuen Dramas war aber endlich die Uebersetzung des Aristophanischen Plutus von Pierre

*) Geschichte der französischen Literatur im 17. Jahrhundert. Wien 1877.

Ronsard, insofern er sie mit seinen Mitschülern im Collège Coqueret unter dem berühmten Gelehrten Dorat zur Aufführung brachte, wozu Buchenau im Collège de Guienne zu Bordeaux das Beispiel gegeben hatte. Ihr schlossen sich, 1550, die Uebersetzungen der Iphigenia des Euripides von Thomas Sibilet, und der Hekuba desselben Dichters von Guillaume Bouchetel und 1552 die der Ariosto'schen Suppositi von Jean Pierre de Mesmes an.

Die Bedeutung dieser verschiedenen Uebersetzungen lag vornehmlich darin, daß den Franzosen durch sie in der eignen Sprache Muster einer ganz von der des mittelalterlichen Dramas abweichenden Form, einer Form, die in ihrer Art schon eine hohe Vollendung zeigte, vor Augen gestellt wurde. Die Anregung zur eignen, selbständigen Nachahmung war hierdurch gegeben. Es hätte daher kaum noch des Erfolges bedurft, welcher die Aufführung des Ronsard'schen Plutus begleitete, und dem Joichim Dubellay einen so beredten Ausdruck verlieh, um den Gedanken hierzu anzuregen. Er trat zuerst im Geiste eines jungen Mannes hervor, der ihn mit dem Enthusiasmus, den nur ein entschiednes Talent verleiht und mit dem unbedenklichen leichten Sinne seines Alters ergriff.

Etienne Jodelle*), Herr von Lymodin, wurde 1532 zu Paris geboren. Schon mit 16 Jahren bethätigte er sich als lyrischer Dichter. Die um diese Zeit im Entstehen begriffne neuere Dichterschule, die später unter dem Namen der Pleïade francaise, der er selbst noch mit angehören sollte, berühmt wurde, übte den mächtigsten Eindruck auf ihn aus. Ihre Grundsätze waren gerade von Du Bellay in seiner La défense et illustration de la langue française im Jahre 1549 offen verkündet worden. Sie erstrebte nichts Geringeres als in der nationalen Dichtung eine ideale Kunstform nach den Mustern der Antike und der unter ihrem Einflusse entstandenen Werke der italienischen und spanischen Poesie in der nationalen Sprache herzustellen. Die außerordentlichen Fortschritte, welche diese in den letzten Zeiten gemacht, legten es um so näher mit ihnen zu wetteifern, als Marot

*) Siehe über ihn La Motte, Einleitung zu der Ausgabe der Werke Jodelle's v. J. 1574, 1583 und 1597. — Parfait a. a. v. T. III. 277. — Suard, histoire du théâtre français. — Ebert, Entwicklungsgeschichte der franz. Tragödie S. 90; sowie die literargeschichtlichen Werke von La Harpe und Villemain, auf die ich hier ein für allemal hinweise.

und Rabelais schon mit so großem Beispiel darin vorangegangen waren. 1552, im Alter von nur erst 20 Jahren überraschte Jodelle die gelehrte und vornehme Welt von Paris mit seiner Cléopâtre captive, dem ersten nationalen Drama der Franzosen im Stile der Renaissance, welches zunächst vor Heinrich II. im Hotel de Reims und dann im Collège Boncour öffentlich von ihm und seinen Mitschülern aufgeführt wurde. Es scheint, daß er die Titelrolle zunächst selbst zur Darstellung brachte. Bei der zweiten Aufführung ist sie jedoch von De la Péruse dargestellt worden. Auch Remy Belleau war unter den Spielern. Der Dichter soll dieses Stück nur in wenigen Tagen vollendet haben; seine späteren Dramen aber beweisen, daß er auch bei längerer Arbeit kaum etwas Besseres zu leisten vermocht haben würde. Noch in demselben Jahre schrieb er das Lustspiel Eugène, der Erfolg war ein fast eben so großer. Beide Stücke wurden auch hintereinander vor Heinrich II. gegeben.

Die Cléopâtre ist theils in Alexandrinern (1. und 4. Akt) theils in dem alten fünffüßigen heroischen Verse verfaßt. Die Reime sind im ersten Akt alle weiblich, in den übrigen Akten gemischt. Ebert*) glaubt aus dem Umstande, daß der erste und vierte Akt vorzugsweise pathetischer Natur sind, den Schluß ziehen zu sollen, daß der Alexandriner der für die Franzosen geeignetste Vers sei. Auch ist er der Meinung, daß die gebundene Rede in der französischen Sprache nicht des Reimes entbehren könne, weil die Versuche mit reimlosen Versen (Philone schrieb z. B. 1583 in ihnen das Drama Josias) noch niemals geglückt seien. Dies schließt, nach meiner Meinung jedoch keineswegs aus, daß der Alexandriner, wenigstens für die Tragödie, kein zweckmäßiges Versmaß ist, weil er den Rhythmus und die Accente der Empfindung und Leidenschaft allzusehr einengt. Doch auch der Reim, besonders bei durchgängig unmittelbar verbundenen Reimpaaren, wie der Alexandriner sie fordert, wird in der Tragödie meist nur als Zwang und als Fessel empfunden werden. Er wird zwar den musikalischen Wohllaut vermehren, hier und da den Ausdruck der Empfindung, das Gewicht einzelner Aussprüche und Sentenzen steigern, aber noch öfter eine gewisse Monotonie nicht überwinden können. Im Lustspiele, wo der Dichter dem Zusammenfallen der Reimworte einen geistigen,

*) Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie. Gotha 1856.

witzigen Funken entlocken kann, wird sich der Reim dagegen als komisches Hilfsmittel verwenden lassen. Hier wird auch die künstliche dem dramatischen Ausdruck widerstrebende Form des Alexandriners weniger schaden, ja in ähnlichem Sinne benutzt werden können. — Jodelle's Eugène war dagegen in vierfüßigen gereimten Versen geschrieben, wie sich deren die alten Mysterienspiele, Farcen, Sotties schon bedient hatten. Dies blieb lange ein charakteristischer Unterschied für die metrische Behandlungsweise der Komödie und der Tragödie. Die Bergerie wurde hierin jener mit zugesellt.

Jodelle war durch diese beiden Dichtungen plötzlich in die Reihe der bevorzugtesten Geister seiner Nation erhoben. Die Begeisterung der poetisch gestimmten gelehrten Jugend war eine so große, daß man nach der ersten Aufführung im Collège Boncour zu Arcueil ein Fest feierte, bei welchem in Nachahmung der Griechen dem jungen Tragöden ein Bock geweiht wurde. Man glaubte den classischen Parnaß bereits erstiegen zu haben. — Jodelle hatte sich in der That nicht blos als ein gewöhnlicher, äußerlicher Nachahmer gezeigt. Er hatte, indem er die classischen Formen ergriff zugleich aus dem eignen Innern geschaffen. Es fehlte seiner Cleopatra keineswegs an innerer Wärme, wohl aber noch an Macht und Freiheit des Ausdrucks, es fehlte ihr nicht an Pathos, wohl aber an individualisirender Gestaltungskraft. Das Pathos ist fast nur ein rhetorisches. Man hat auf den Unterschied hingewiesen der zwischen dem rhetorischen Pathos Jodelle's und dem des Seneca obwalte. Dieses habe hauptsächlich den Verstand, jenes die Empfindung zur Quelle. Man fand hierin einen nationalen Charakterzug, welcher der tragischen Dichtung der Franzosen daher auch weiterhin niemals gefehlt habe. Ich will es nicht anfechten. Nur fragt es sich, warum dieser Zug sich dann noch so wenig gezeigt hatte? Sollte daher jenes Pathos sich nicht doch vielleicht mehr aus der schon damals herrschenden Doctrin und dem Hange der Franzosen zu dieser erklären? Oder hätte eine Tragödie, welche sich in den Fesseln des Alexandriners bewegte, welche die Sentenz für ein nothwendiges Erforderniß des tragischen Stils hielt und die tragische Charakteristik in die Verallgemeinerung der Individualität, in die Verflüchtigung in's Abstracte setzte, wohl anders als rhetorisch sein können? Und diese Grundsätze galten schon in der Ronsard'schen Schule. Schon er erhob den Alexandriner zum tragischen Vers, wie ihm ja auch das Verdienst zukommt, diesem den regel-

mäßigen Wechsel männlicher und weiblicher Reime zum Gesetze gemacht zu haben. Man braucht aber nur zu beachten, um wie viel freier sich Jodelle in seinem in demselben Jahre wie die Cleopatra entstandenen Lustspiele Eugène bewegt, um wie viel entschiedener und erfolgreicher er hier nach individueller Charakteristik strebt. Wozu dann noch die durch die Einheit der Zeit und des Orts geforderte Enge und Einfachheit der Handlung kommt, welche den Zuschauer meist gleich mitten in die Katastrophe, in die tragische Situation versetzt. Auch in der Cleopatra ist sie sehr dürftig. Antonius ist bereits todt. Sein Schatten, welcher der Königin im Traume erscheint, fordert, nachdem er sein Schicksal erzählt, auch diese zu sterben auf, um sich der ihr drohenden Schmach zu entziehen, den Siegeszug seines Gegners als Gefangne verherrlichen zu helfen. Sie ist, erwachend, auch hierzu bereit. Ein tiefes Schuldgefühl spricht sich dabei aus, was gleich diese erste französische Tragödie vortheilhaft von der italienischen Renaissancetragödie unterscheidet, die dieses Moment des Tragischen meist nur wenig beachtet hat. Antonius sucht Cleopatra durch Schmeichelei zu gewinnen, um sie vom Tode zurückzuhalten und seinen ehrgeizigen Wünschen gefügig zu machen. Schwankend in ihren Entschlüssen, erfleht sie die Gnade des Siegers, der sie des Lebens ihrer Kinder versichert, ihr ihre Reichthümer überläßt, und, ihr die Gefangenschaft als ein goldenes Glück schildernd, dieselbe annehmbar zu machen sucht. Sie geht scheinbar auch darauf ein, hat ihre Kraft aber inzwischen zurückgewonnen. Muthig bringt sie der Liebe und Ehre ihr Leben zum Opfer.

Das Lustspiel Eugène schließt sich noch eng an die alten Farcen an, hat aber den Vorzug einer unmittelbareren Beziehung zum Leben der Zeit, das es satirisch beleuchtet. Eine leichtfertige Schöne, Alix, welche während der Abwesenheit ihres Galans, eines jungen Soldaten Namens Florimond, ein neues Verhältniß mit dem reichen Abbé Eugène eingegangen ist, wird von diesem, damit er sich dessen unverdächtiger erfreuen könne, an einen Einfaltspinsel, den doppelten Hahnrei Messir Jean verheirathet. Florimond findet also bei seiner Rückkehr sein Schätzchen nicht nur an einen anderen verheirathet, sondern erfährt auch von des Abbé's Schwester, mit der er früher eine Liebelei unterhalten, von dessen Beziehungen zu Alix. Aus diesen Verhältnissen entwickeln sich nun die komischen Situationen des

Stücks, das, seinem leichtfertigen Inhalt entsprechend, in allgemeines Wohlgefallen sich auflöst. Nicht ganz ohne Grund urtheilt La Harpe,*) daß wenn Jodelle nicht genug in der Schule des Sophokles und Menander gelernt habe, diese doch in der seinen gar nichts zu lernen vermocht haben würden.

Von seinen übrigen Dramen sind noch die Tragödie Didon, das Lustspiel Le recontre und die Maske Les argonautes bekannt. Die beiden letzten erschienen niemals im Druck. Das gab Veranlassung zu dem Glauben, das Eugène und Le recontre nur doppelte Titel für dasselbe Stück seien. Etienne Pasquier hat jedoch das Irrige dieser Annahme nachgewiesen.**) Auch ist kaum zu bezweifeln, daß Jodelle noch andere dramatische Arbeiten hinterlassen, da er selbst bekennt, noch verschiedene Stücke im Auftrage der Königin geschrieben, aber meist nicht vollendet zu haben. Nur die Cléopâtre, Eugène und Didon erschienen in einer von seinem Freunde Charles de la Motte erst nach seinem Tode veranstalteten Ausgabe.***)

Die Maske Les Argonautes hatte Jodelle 1558 für die bei Rückkehr des Herzogs von Guise nach der Eroberung von Calais stattfindenden Festlichkeiten im Auftrage der Stadt Paris geschrieben. Er erlangte aber keineswegs den erwünschten Erfolg damit, ja man nimmt sogar an, daß er dabei die Gunst des Königs verscherzt habe. Dies wurde aber wohl nur daraus geschlossen, weil er die Kühnheit gehabt, den König darin vor der Heuchelei und dem Eigennutz seiner Hofleute zu warnen, was ihm natürlich Feinde zuziehen mußte, die bei der Leichtfertigkeit und Unabhängigkeit seines Charakters leichtes Spiel gegen ihn hatten. In der That zerfiel er allmählich ganz mit dem Hofe. Die aufgeregten Zustände der Zeit, sowie die Zerrüttung seines Vermögens, trugen wohl auch dazu bei. Er starb 1573 in ärmlichen Verhältnissen.

Jodelle war eines der bedeutendsten Mitglieder des schon oben erwähnten Dichterbundes, des französischen Siebengestirns, das eine Revolution in der ganzen französischen Poesie hervorzurufen beabsichtigte, aber zu sehr an äußerlichem Formenwesen hing, und durch die Auf-

*) Licée ou cours de littérature ancienne et moderne. T. IV. Paris. An VII de la république p. 188.

**) Recherches historiques.

***) Les oeuvres et mélanges poétiques d'Etienne Jodelle I. Paris 1574.

nahme einer Menge der classischen und der italienischen Renaissancepoesie angehörigen Formen in die französische Sprache vielfach zu einer neuerungssüchtigen Manier des sprachlichen Ausdrucks verleitet hat. Diesem Bunde gehörte außer Ronsard auch Antoine du Baïf, Joich. du Belley, Ponthus de Thyard, Belleau und Jean Dorat noch an. Von ihnen sind nur Baïf und Belleau hier von Interesse, doch betraten schon vor ihnen eine Menge anderer junger und ihnen befreundeter Dichter im Kothurn und im Soccus die Bühne, von denen zunächst Jean de la Péruse, geb. 1530, gest. 1550, mit seiner Medée, die in das Jahr 1553 oder 54 gesetzt wird und 1556 im Druck erschien, genannt werden mag, obschon sie wenig mehr als eine freie Uebertragung der gleichnamigen Tragödie des Seneca ist.

Wichtiger ist Jaques Grévin*), 1538 zu Clermont geboren, ein Schüler Ronsards, der schon mit 15 Jahren ein Lustspiel La Maubertine, schrieb, das aber verloren gegangen ist. Ein anderes La tresorière, welches er im Auftrag Heinrich II verfaßte, kam 1558 im Collège Beauvais zur Aufführung. Ihm folgte 1561 ein drittes unter dem Titel Les ébahis, nachdem er im vorausgehenden Jahre auch schon mit einer Tragödie: Jules César ou la liberté vengée hervorgetreten war. Er stand in besonderer Gunst bei der Prinzessin Marguerite, der Tochter Franz I, späteren Herzogin von Savoyen die ihn an ihren Hof nach Turin zog, wo er 1570 auch starb. Seine Dramen erschienen bereits 1562 in Paris unter dem Titel Le théatre de Jacques Grévin. Er gehört zu den begabtesten Dramatikern der Zeit. Seine Lustspiele sind zwar nicht reich an Erfindung, aber gut gebaut, die Charakteristik ist nicht ohne Leben und die Sprache natürlich. Seiner Tragödie fehlt es auch nicht an bedeutenden Gedanken, worauf man so viel zu dieser Zeit hielt. Obwohl die Dichter schon darum meist auf Seiten der katholischen Partei standen, weil sich die Calvinisten zu ablehnend, ja feindlich gegen alle Kunst nnd weltliche Dichtung, besonders aber gegen das Theater verhielten, so war doch Grévin ein entschiedener Anhänger der calvinistischen Lehre und trat offen für diese ein, besonders in der heftigen mit Roche-Chandieu und Florent Chrétien gegen die Schmäh-

*) Tivier, Hist. de la litt. de France au moyen âge. Paris 1873 p. 480. Ebert, a. a. O. S. 120.

schrift Discours sur les misères du tems verfaßten Satire seines Lehrers Ronsard, was auch zu einem Bruche mit letzterem führte. Ueberhaupt war der calvinistische Rigorismus gegen die Bühne kein Hinderniß, daß die Protestanten sich ihrer oder doch der dramatischen Form zu Angriffen auf das Papstthum bedienten. Beweis dafür sind die Satires chrestiennes de la cuisine papale (1560) in denen die Comédie du pape malade enthalten ist, die 1584 auch in einem Separatabdruck erschien. Ebenso gehört die ohne Jahreszahl erschienene La comédie du marchand converti mit hierher.

Im Jahre 1558, in welchem er starb, hatte Mellin de St. Gelais (geb. 1491 zu Augoulême), einer der unterrichtetsten Männer der Zeit, die Sofonisba des Trissino übersetzt, welche im nächsten Jahre zu Blois vor Heinrich II zur Aufführung kam und im Druck erschien. Sie ist bis auf die Chöre in Prosa.

Auch die Brüder Jean und Jacques de la Taille*) gehören, obschon Anhänger der calvinistischen Lehre, besonders der erste, zu den bedeutenderen dramatischen Dichtern der Zeit. Sie entstammten einer angesehenen Familie zu Bondarais und waren einander in inniger Liebe verbunden. Der ältere, Jean, 1540 geboren, studierte die Rechte zu Paris und Orleans, widmete sich aber bald ausschließlich der Poesie. Doch nahm er an den Kämpfen seiner Glaubensgenossen theil, wobei er sich die Gunst Heinrich's von Navarra erwarb. Sein hauptsächlichstes Werk ist die Tragödie Saul, le furieux, welches 1562 mit einer Abhandlung über die tragische Kunst im Druck erschien. Erst 1573 folgte noch ein anderes biblisches Drama: La famine ou les Gabaonites. Auch übersetzte er zwei Ariostosche Lustspiele unter den Titeln Les corrivaux und Le nécromant für die Bühne in Prosa. Er starb 1608. Viel früher, im Jahre 1562 wurde sein jüngerer 1542 geborener Bruder Jacques, von der Pest hingerafft. Seine drei Tragödien Daïre, Alexandre und Achille sind bei allem Talent mit der Unreife seines jugendlichen Alters behaftet.

Erst jetzt und hierdurch im Gegensatz zu fast allen andern dramatischen Dichtern der Zeit, welche sich fast durchgehend im jugendlichsten Alter auf der Bühne versuchten, traten die obenerwähnten beiden Mitglieder des französischen Siebengestirns mit dramatischen Werken her-

*) Tivier, a. a. O. S. 10. — Ebert, a. a. O. S. 134.

vor. Zunächst der 1528 zu Nogent le Rotrou geborene Remy Belleau. Er hatte eine gelehrte Bildung empfangen und bereiste dann im Gefolge des Marquis d'Elbeuf Italien. Später zeichnete er sich durch verschiedene Dichtungen aus, zu denen die Comédie: La reconnue gehört, welche Gebrüder Parfait, die eine Inhaltsangabe derselben darbieten, in das Jahr 1563 oder 64 setzen. Ein Druck liegt erst von 1588 vor. Auch einige Bergeries gehören ihm an, die zu dieser Zeit schon mehrfach hervortreten. Vielleicht, daß auch sie es gewesen sind, die ihm von Ronsard den Namen eines Malers der Natur eingetragen haben, obschon er darin wenig mehr als ein kalter Nachahmer der Italiener ist. Er starb 1577 zu Paris.

Antoine de Baïf, der zweite jener pleïadischen Dichter, wurde 1532 als der natürliche Sohn des gelehrten französischen Diplomaten Lazare de Baïf, den wir als Uebersetzer schon kennen lernten und der längere Zeit als französischer Gesandter in Venedig lebte, von einer Venetianerin daselbst geboren. Mit großer Sorgfalt erzogen, ein Mitschüler Ronsard's, that er sich bald als lyrischer Dichter hervor. Doch wird ihm der Vorwurf gemacht, die französische Sprache durch fremdartige Einmischungen geschädigt zu haben. Auch wird ihm der freilich erfolglose Versuch beigemessen, die lateinischen Maße auf letztere anzuwenden. Obschon ein nur mittelmäßiger Dichter, war er doch Mittelpunkt eines großen literarischen Kreises. 1570 hatte ihm Karl IX. ein Patent zur Errichtung einer Academie der Poesie und Musik verliehen, die er auch wirklich ins Leben rief, so daß er als der erste Begründer einer literarischen Gesellschaft in Frankreich angesehen werden darf. Er starb 1592 zu Paris. Als Dramatiker trat er zuerst mit der Comédie: Le brave ou le taille-bras auf, einer freien Bearbeitung des Plautinischen Miles gloriosus. Ihr folgten die Bearbeitungen der Antigone des Sophokles und des Eunuchen des Terenz. Einige andere Uebersetzungen blieben ungedruckt.

Einen gewissen Fortschritt zeigen die Arbeiten des Robert Garnier,*) insofern sich dieser schon etwas über den platten und dabei doch oft so geschmacklos affektirten Ton seiner Vorgänger erhebt, einer freieren Lebensauffassung huldigt und sich für seine Zeit einer größeren Klarheit, einer größeren Eleganz des sprachlichen

*) Siehe über ihn Ersch und Gruber. — Biographies universelles. — Ebert. a. a. O. S. 142. — Tivier, a. a. O. S. 536.

Ausdrucks befleißigt. Er wurde 1534 zu La Ferté Bernard in der Provinz Maine geboren, studierte zu Toulouse die Rechte, trug hier bei den jeux floraux einen Preis davon, wurde später Gerichtsrath zu Mans und übersiedelte 1584 nach Paris, wo er zum Mitgliede des großen Rathes erhoben wurde. Er kehrte jedoch bald wieder nach Mans zurück, wo er 1590 starb. 1568 war er mit seiner ersten Tragödie: Porcie hervorgetreten, bei der ihm Seneca als Muster gedient,*) der ihm auch später Vorbild blieb. Schon der Titel: Porcie, tragédie française avec des choeurs, représentant les guerres civiles de Rome propre pour y voir dépeintes les calamités de ce temps beweist, daß der Dichter ein inneres Verhältniß zu seiner Zeit und seiner Dichtung hatte, was auch durch viele einzelne Zeitbeziehungen derselben bestätigt wird. Man kennt außer dieser noch sieben Tragödien von ihm, Hippolyte (1573), Cornélie (1574), Marc Antoine (1578), La troade (1579), Antigone (1580), Bradamante (1582) und Sedécie (1583), von denen den beiden letzteren weitaus der Vorzug gegeben wird. Auch Sedécie, wie Cornélie und Marc Antoine sind von zeitbezüglichen Stellen erfüllt, fast immer aber nur im Geiste des monarchischen Prinzips, das mehr und mehr Wurzeln schlug. Daß für Garnier, wie für die meisten tragischen Dichter der Zeit, Seneca Muster war, beruht wohl mit darauf, daß damals nicht sowohl Aristoteles wie Horaz, dessen Ars poetica schon 1545 übersetzt worden war, und der von ihm beeinflußte Julius Cäsar Scaliger, dessen Poetik 1561 in Lyon erschien, die tragischen Lehrmeister waren. Doch entsprach Seneca den französischen Dichtern auch aus innern Gründen. Sein rhetorisches auf die Hervorbringung des Staunens und der Bewunderung gerichtetes Pathos mußte sie ja besonders ansprechen.

Garnier wurde zu seiner Zeit als der bedeutendste dramatische Dichter seiner Nation geschätzt. Sein Ruf war aber auch ins Ausland gedrungen. Thomas Kyd, der gefeierte Dichter der Spanish tragedy, hat das leider schwächste Werk desselben, die Cornélie, ins Englische übersetzt und großes Lob damit eingeerntet. Man hat in Garnier eine größere Verwandtschaft mit Corneille finden wollen, als

*) Ganze Stellen derselben sind der Octavia entnommen, die freilich nur fälschlicher Weise dem Seneca beigemessen worden ist.

in irgend einem der diesem vorausgegangenen Dramatiker. Jedenfalls hat er es gleich diesem geliebt, Stoffe zu wählen, in denen sich ein edles Pathos in glänzender Weise entfalten läßt. Bemerkenswerth dafür ist, daß er zuerst einen romantischen, dem Ariost entnommenen Stoff in seinem Bradamante behandelte. Er nannte ihn eine Tragikomödie; und da er ohne Chöre war, so empfahl er „Entremets" zwischen die Akte zu legen, um nicht das in unmittelbarer Folge zu bringen, was seiner Natur nach einigen Zeitabstand fordert. Während der Bradamante poetischer wirkt als diejenigen seiner Stücke, welche der griechischen Mythe und römischen Geschichte entnommene Stoffe behandeln, zeigt sich in Sedécie ou les Juives ein energischeres Streben nach Charakterzeichnung, besonders in den Figuren des Nebucadnezar und des Amital. Auch hält Garnier in seinen Tragödien zum ersten Mal an dem von Ronsard geforderten regelmäßigen Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen fest, was von ihm an dann feststehend wurde, leider aber auch an der Abgeschlossenheit des einzelnen Verses und an der gleichmäßigen Cäsur des Halbverses, was dem dramatischen Ausdruck eine neue hemmende Fessel auferlegte. Seine Dramen erschienen einzeln von 1568—1580, in diesem Jahre auch gesammelt unter dem Titel: Tragédies de R. Garnier.*)

Die Stücke der vorbenannten Dichter sind anfänglich wohl nur in den Collèges de Reims, Boncour, Coqueret, Beauvais, dann und wann auch bei Hofe, und später vielleicht sogar auf den Theatern der Provinz gespielt worden. Daß sie alle von den Passionsbrüdern oder auf deren Theater damals zur Aufführung gebracht worden wären, ist nirgend dargethan und auch zu bezweifeln, da nach der Histoire universelle des théatres die Passionsbrüder wiederholt um die Erlaubniß einkamen, die alten Mirakelspiele wieder aufnehmen zu dürfen, die ihnen auch, wenn schon nur vorübergehend 1559 von Carl IX. gewährt worden sein soll. 1572 begegnet man dagegen einem Gesuche der Geistlichkeit bei dem Gerichtshof, den Schauspielern nicht mehr gestatten zu wollen, vor der Vesper zu spielen. Daß dieses Gesuch eine Beschränkung enthielt, geht aus dem Widerstande hervor, welchen die Passionsbrüder dagegen erhoben. Die Beschränkung erklärt

*) Die Ausgabe von 1582 ist aber die erste vollständige; bis zum Jahre 1619 zählt Brunet 30 Gesammtausgaben.

sich nur aus dem damaligen Zustande der Bühne, welcher die Darstellung bei künstlicher Beleuchtung erschweren mochte, zumal die technischen Hülfsmittel dafür noch nicht entwickelt waren. Auch erlangten die Passionsbrüder 1577 die Erlaubniß wieder zu den bisher üblichen Stunden, das ist Nachmittags, spielen zu dürfen; aber nur unter der ausdrücklichen Bedingung, daß sie für jede Unordnung, welche ihre Spiele etwa herbeiführen sollten, zu haften hätten. Das Alles weist nicht auf eine Hebung ihres Repertoires und ihrer Kunst hin. Ja 1584 scheinen sie so weit herunter gekommen zu sein, daß sie von einzelnen Truppen der Provinz überflügelt waren und es für zweckmäßig hielten, ihr Theater an eine derselben zu verpachten. Das hängt mit dem Erscheinen italienischer Schauspielergesellschaften in Frankreich und Paris zusammen, denn nicht sowohl den Dramen der Gelehrten, sondern diesen Gesellschaften, ist der Aufschwung zuzuschreiben, welchen die Schauspielkunst zu dieser Zeit genommen haben muß.

Ich habe bereits erzählt, daß schon im Jahre 1533 die Kaufmannschaft Lyon's zu den Empfangsfeierlichkeiten, die man der Katharina von Medicis bereitete, auch eine Gesellschaft italienischer Schauspieler berufen hatte. 1570 ward zuerst einer derartigen Gesellschaft unter dem Director Ganassa in Paris gedacht. Es scheint jedoch, daß sie schon mehrere Jahre in den Provinzen Frankreichs herumgezogen war. 1577 wurde dann die berühmte Gesellschaft der Gelosi von Heinrich III. aus Venedig nach Blois berufen. Da sie, von hugenottischen Kriegsleuten aufgehalten, aber zu spät daselbst eintraf, erhielt sie Erlaubniß in Paris spielen zu dürfen. Es wurde ihr zu diesem Zweck das Hôtel du petit Bourbon angewiesen, in welchem sie am 19 Mai d. J. ihre Vorstellungen, die damals noch nicht blos die Commedia dell'arte, sondern alle Gattungen des Dramas umfaßten, eröffnete. Ihr Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Zunächst suchten die Passionsbrüder sich dieser gefährlichen Concurrenz zu entledigen, die nicht nur die Schwäche ihrer Leistungen, sondern auch das völlig Unzeitgemäße, das die Entwicklung der Schauspielkunst und des Theaters geradezu Hemmende des ihnen ertheilten Privilegs ins volle Licht stellen mußte.

In der That gelang es ihnen auch, die Italiener im folgenden Jahre zur Rückkehr nach Italien zu nöthigen, wo diese vielleicht noch überdies eingegangene Verpflichtungen zu erfüllen hatten. Es scheint

aber, daß nun auch von Seiten französischer Truppen Versuche gemacht wurden, das Privileg der Passionsbrüder zu durchbrechen oder doch zu umgehen. Um 1584 miethete eine solche Truppe das Hôtel Clugny in der Rue Mathurin und eröffnete darin, ohne weiter zu fragen, ihre Vorstellungen. Natürlich wurden dieselben aber (durch Verordnung vom 6. Octbr. d. J.) bald wieder aufgehoben. Dafür erschien zu dieser Zeit eine neue italienische Gesellschaft (unter Fabrizio di Fornaris). Da auch sie im Hotel Clugny gespielt haben soll, so ist es immerhin möglich, daß die Berichterstatter, welche von jener französischen Gesellschaft sprechen, nur diese italienische gemeint haben, welche den Vorstellungen der Passionsbrüder ebenfalls wieder weichen mußte. Daß aber in diesem Jahre auch eine französische Truppe in Paris auftauchte, geht hinlänglich daraus hervor, daß die Passionsbrüder gerade zu dieser Zeit ihr Theater an eine solche verpachteten. Die kriegerischen Unruhen, welche die Jahre 1588—93 erfüllten und denen 1588 auch eine neue in Paris erschienene italienische Gesellschaft wieder weichen mußte, unterbrachen aber nur zu oft diese Vorstellungen. Erst mit dem Regierungsantritte Heinrich IV. begann für die Entwicklung des Theaters eine günstigere Zeit.

In den religiösen Kämpfen des 16. Jahrhunderts war sowohl das Freiheitsgefühl des aufstrebenden Bürgerthums, wie der Trotz eines widersetzigen Adels gebrochen worden. Nur das Königthum ging neu gestärkt aus ihnen hervor, zumal die Nation nur noch in dieser Stärkung einen Schutz gegen die Wiederkehr ähnlicher Zustände finden zu können glaubte. Den Absolutismus der Monarchie mehr und mehr zu befestigen, die Centralisation des geistigen Lebens immer energischer durchzuführen, das war die Aufgabe, welche dem von keinem Vorurtheile religiöser Meinungen, sondern einzig von dem Interesse des Staats bestimmten Heinrich IV. gestellt war. Er nahm diese Aufgabe in einem wohlwollenden Sinne auf, indem er vor Allem die Gleichberechtigung der verschiedenen Confessionen (durch das Edict von Nantes) sicher zu stellen und den zerrütteten Wohlstand des Reichs, die Steuerkraft und die Finanzen des Staats wieder zu heben suchte. Fest und beharrlich in Jedem, was ihm zur Durchführung seiner Pläne nothwendig erschien, übte er in allem Übrigen wohlwollende Duldung und Milde. Obschon er für das Theater keine persönlichen Neigungen hatte und sich höchstens an den Possenreißereien der Komiker erfreute,

hat er gleichwohl zur Hebung desselben viel beigetragen. Die Verhältnisse drängten dazu. Wenn es wahr ist, daß wie Lotheissen sagt*) die Dichter der Satire Ménippée Heinrichs IV. beste Bundesgenossen bei der Beruhigung der fanatisch erregten Parteien waren, so mußten ihm unstreitig auch die Theater ähnliche Dienste zu leisten im Stande sein. Diese günstige Lage wurde denn nun von einer der Schauspielergesellschaften, welche im Lande herumzogen, benutzt, indem sie im Jahre 1596 die Freiheiten in Anspruch nahm, welche der Kaufmannschaft von Paris während der Jahrmärkte (Foires) von Alters her zustanden und die Aufhebung aller Privilegien während derselben einschlossen. Sie hatte sich hierauf berufend ein eignes Theater im Quartier du Marais du Temple im Hôtel d'Argent erbauen lassen, in welchem sie während der Märkte von St. Germain zu spielen beabsichtigte, wahrscheinlich mit dem heimlichen Hintergedanken das Privileg der Passionsbrüder endlich ganz zu durchbrechen. Das führte natürlich mit diesen zu Conflicten, welche jedoch unter dem Einflusse der Parteinahme der Pariser Bevölkerung für die ungleich geschickteren fremden Schauspieler zu Gunsten der letzteren entschieden wurden. Doch ward ihnen später (1610) die Verpflichtung auferlegt, an die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne für jeden Tag, an welchem sie spielten drei Livres tournois Entschädigung zu zahlen. Letztere hielten sich aber durch diese Concurrenz noch immer für so benachtheiligt, daß sie anfangs sogar aufs Neue um die Erlaubniß einkamen, die alten kirchlichen Spiele wieder aufnehmen zu dürfen, was ihnen jedoch nicht gewährt wurde. Beweis genug, daß sie in den neuen Spielen mit den fremden Schauspielern zur Zeit noch nicht wetteifern konnten, vielleicht noch gar nicht dafür ausgebildet waren und sich noch immer mit den alten Farcen oder mit Stücken behalfen, in denen romanhafte oder auch historische Stöffe in einer an die alten Mirakelspiele sich anlehnenden Weise behandelt waren; doch scheinen damals auch Schäferspiele von ihnen dargestellt worden zu sein.

Im Jahre 1600, in welchem die fremden Schauspieler ihr neues Theater eröffneten, veranlaßte die Vermählung des Königs mit Maria de Medicis aufs Neue die Berufung einer italienischen Schauspielergesellschaft. Es war wieder die Compagnia dei Gelosi unter Flaminio

*) A. a. O. I. 34.

Scala. Die Passionsbrüder trafen mit ihnen ein Uebereinkommen, nach welchem sie abwechselnd auf der Bühne des Hôtel de Bourgogne spielten. Nach vier Jahren brach diese Gesellschaft aber wieder nach Italien auf; aus Gründen, die ich später noch zu berühren haben werde. Der plötzliche Tod ihrer gefeiertsten Darstellerin, Isabella Andreini, gab wie wir schon wissen, den traurigen Anlaß zu ihrer Zersplitterung.

Der Einfluß der italienischen Schauspieler auf die Entwicklung des französischen Dramas, würde trotz der mannichfachen Unterbrechungen und der kurzen Dauer ihres Verweilens noch in ungleich stärkerem Maße hervorgetreten sein, wenn diese Entwicklung durch die furchtbaren religiösen Bürgerkriege nicht überhaupt völlig gehemmt worden wäre. Doch lassen sich die seit dem ersten Auftreten der Italiener in Paris erschienenen Uebersetzungen italienischer Dramen, insbesondre die des Pierre de Larivey sicher auf sie zurückführen.

Pierre de Larivey (oder La Rivey, L'Arrivey), 1550 zu Troyes geboren, ist nach den Erhebungen Sainte Beuve's (a. a. O.) wahrscheinlich italienischen Ursprungs, insofern ein Zeitgenosse von ihm, Grosley, der Verfasser einer Geschichte der Stadt Troyes ebenfalls eines Pierre de l'Arrivey gedenkt, welcher Domherr von St. Etienne daselbst war, und der bekannten Buchdruckerfamilie Giunti in Florenz und Venedig entstammte, diesen Namen aber ins Französische übertragen und in l'Arrivey verwandelt hatte. Pierre Larivey gab im Jahre 1579 in Paris die Uebertragungen von sechs italienischen Lustspielen unter dem Titel: Les comédies facétieuses de Pierre de la Rivey, Champenais, à l'imitation des anciens Grecs et Latins et modernes Italiens heraus, von denen Le laquais dem Ragazzo des Lod. Dolce, La veuve der Vedova des Florentiners Nic. Bonaparte, Les esprits der Aridosia des Lorenzino*) dei Medici, Le morfondu der Gelosia des Grazzini, Les jaloux den Gelosi des Gabbiani und Les écoliers der Zecca des Girolamo Razzi nachgebildet, in der Hauptsache aber nur, und zwar in Prosa, übersetzt sind, da sich die Aenderungen fast blos auf die Verlegung der Scene nach Frankreich, auf Abschwächung verschiedener cynischer Stellen und auf Kürzung der Frauenrollen beschränken, die damals in Frankreich noch von Männern dargestellt wurden. Das

*) Daher nicht wie Larivey in dem Vorwort zu seinen Werken und hiernach neuerdings Lotheissen sagt: der Vater Leo's X.

letzte, wie auch eine Stelle in der an den Dichter François d'Amboise gerichteten Widmung beweist, daß diese Stücke für die Darstellung geschrieben waren. Wenn sie auch nicht, wie man wohl gesagt hat, die ersten französischen Lustspiele in Prosa, noch wie Larivey selbst glaubte, die ersten Prosaübersetzungen ausländischer Lustspiele waren, welche man darstellte, so haben sie doch fast alles überboten, was das französische Lustspiel bis dahin hervorgebracht hatte. Dies wird dadurch bestätigt, daß sie trotz der Ungunst der Zeit 1601 bereits in dritter Auflage erschienen. Auch fuhr der Dichter in diesen Uebersetzungen fort, nur daß es lange nicht zur Herausgabe kam. Erst 1611 ließ er von noch sechs andern übersetzten Lustspielen, die folgenden drei wieder drucken: La Constance nach der Costanza des Razzi, La fidèle nach der Fedela des Pasquaglio und Les tromperies nach den Inganni des Secchi. Sie erschienen in Troyes.

Die Art, wie Larivey es rechtfertigt, diese Lustspiele in Prosa geschrieben zu haben, beweist zugleich, daß es von ihm mit vollem Bewußtsein zu Gunsten einer größeren Natürlichkeit geschah. Im Uebrigen stützt er sich auf das Beispiel Bibbiena's, Machiavelli's und Aretin's. Da man den Einfluß Larivey's bis auf Molière und Regnard ausgedehnt hat, die doch wohl ebenso gut aus den italienischen Quellen selbst geschöpft haben könnten, so wird es wohl nicht zu kühn sein, es auch für möglich zu halten, daß er auf die Lustspiele Leloyer's, Chappuy's, seines Freundes François d'Amboise*), des Jerome d'Avost (les deux courtisanes 1584), Odet de Tournebu's (Les contens 1584) auf die Reconnue (1585) des Belleau, die Ecoliers (1589) des François Perrin, die Deguisés (1594) des Jean Godard von Einfluß gewesen sei.

Es war aber nicht der einzige Einfluß, den das französische Drama damals von Italien empfing. Kaum minder wichtig war die Uebersetzung des Tasso'schen Aminta, zuerst 1583, von Henriette de Clèves, Tochter des Herzogs von Cleve und Gemahlin des Lodovico Gonzaga, der 1584 eine andre von Pierre de Brach, 1591 die von La Brosse und 1596 die von Guill. Beliard folgten, für die Ent-

*) Er schrieb außer dem Lustspiele Les néapolitaines (1583) noch drei ungedruckte Tragödien und vier ungedruckte Komödien. Auch hielt man ihn für den Herausgeber der Werke Abélard's v. J. 1616.

wicklung des Schäferspiels, dessen erstes Erscheinen in Frankreich sich bis zum Jahre 1563 zurückverfolgen läßt. Erst jetzt scheint es aber bei Hofe und bei dem hohen Adel entschiedener in Aufnahme gekommen zu sein. Zu voller Blüthe gelangte es jedenfalls erst im Anfang des nächsten Jahrhunderts unter dem Einflusse des preciösen Tons, welcher vom Hôtel de Rambouillet ausgehend in der feineren Gesellschaft Mode wurde, und des hierdurch mit bedingten Erfolgs von Urfé's Moderoman Astrée. Doch waren die Bergeries wahrscheinlich schon früher von der Bühne der Passionsbrüder aufgenommen worden, da eines ihrer Mitglieder Jacques de Fonteny, Confrère de la Passion, von 1578—87 mit verschiedenen Stücken dieser Art hervortrat (La chaste bergère, le beau pasteur, la Galatée divinement delivrée). Auch ist es zweifellos, daß die italienischen Schauspieler in Paris neben der Commedia dell'Arte vorzugsweise in den Pastoralen, insbesondere dem Aminta, excellirten.

Verhältnißmäßig selten hat man dagegen noch in dieser ganzen Periode dramatischen Bearbeitungen romantischer Stoffe zu begegnen. Außer Garnier's Bradamante sind hier nur noch die Lucille des Le Jars (1576) die Uebersetzung von Giraldi's Orbecche von Edouard du Monin unter dem Titel Orbec et Oronte (1584), eine dem Ariosto entnommene Tragödie Isabelle des Nicolas de Montreux (1595), ein Gegenstand, der auch schon 1576 von Mathieu de Laval bearbeitet worden war, sowie eine ungedruckte Tragödie Romeo et Juliette von Chateauvieux hier zu nennen. Das letztgenannte Stück führt mich noch auf ein anderes dem Shakespeare verwandtes, den Stoff von Maß für Maß, daher auch den von Giraldi's Epitia behandelndes Drama, die Philanire des Claude Rouillet, welche 1563 erschien, 1577 aber neu aufgelegt wurde. Ebert glaubt jedoch nicht, daß Rouillet's Quelle Giraldi's Hecatomiti sei, da diese erst 1565 herauskamen, vielmehr sei diese Erzählung nach Dunlop's Geschichte der Prosadichtungen bereits im 15. Jahrhundert in Frankreich bekannt gewesen. Giraldi würde sie demnach nicht erfunden, sondern sie wahrscheinlich selbst erst durch französische Ueberlieferung erhalten haben.

Häufiger ist eine andere Gattung von Stücken vertreten, in der sich wenigstens theilweise ein nationaler Zug offenbart, der ja schon in den Sotties vorherrschte und auch wieder später so entschieden im französischen Drama hervortreten sollte, die unmittelbare tendenziöse

Beziehung auf sociale oder politische Ereignisse der Zeit, ich meine diejenigen Stücke, welche unmittelbar der Zeitgeschichte entnommene Stoffe behandeln. Als erstes Stück dieser Art darf bis jetzt die Tragikomödie L'homme justifie par la foi von Henri de Barran (1554) angesehen werden. Erst 1574 tritt ein neues aber um so auffälligeres Beispiel davon hervor: La tragédie de feu Gaspar de Coligny, das demnach ein Ereigniß behandelte, das nur zwei Jahre früher stattgefunden hatte. Ihm folgte die ihrem Stoffe nach etwas weiter zurückliegende Histoire tragique de la Pucelle de Dom Remi von Jean Barnet; 1588 Le petit rosaire des ornements mondaines von Philippe Basquier, welche den Kampf des Herzogs von Parma mit den niederländischen „Ketzern" in allegorischer, an die spanischen Autos anklingender Form behandelte; 1589 La double tragédie du duc et du cardinal de Guise, welche in Blois, also wahrscheinlich bei Hofe, am 23. und 24. December 1588 zur Aufführung kam. 1607 erschien auch von Pierre Matthieu wieder eine Guisiade und Le triomphe de la ligue. Louis Léger's Chilperic de France, second du nom, gehört in sofern hierher, als sich unter dem alten Stoff ein Angriff auf Heinrich III. verbarg, und der Verfasser, der ihn als einer der Vorsteher (régent) des Collège des Capettes 1594 daselbst hatte zur Aufführung bringen lassen, dafür in Haft genommen ward. Wie frei man in der Ergreifung zeitgenössischer Stoffe im Uebrigen dachte, beweist auch das 1605 zur Aufführung gekommene und vielfach wiederholte Trauerspiel l'Ecossaise des Antoine de Mondhretien, eines Zeitgenossen Hardy's, welches den Tod der Maria Stuart behandelte, insofern es der Dichter dem Sohne derselben, Jacob I., gewidmet hat; noch mehr aber Billard de Courgenay's Mort de Henri IV., welcher 1610 vor seiner Wittwe Maria de Medici's aufgeführt wurde. Ihnen reihte sich 1617 Guillards La mort du maréchal d'Ancre an. Beide waren also ganz unmittelbar unter dem Eindruck der Ereignisse geschrieben. Auch die bereits früher hervorgetretenen Stücke in türkischem Costüm verdanken ihre Entstehung diesen Beziehungen zur Zeitgeschichte. Die in Folge einer Intrigue der Sultanin Roxalane vollzogene Hinrichtung Mustapha's, des ältesten Sohnes des damals noch lebenden Sultans Soliman, gab die Veranlassung zu Gabriel Bonin's oder Bounin's Soltane welche im Jahre 1560 vor Catharina de Medicis zur Aufführung kam und im folgenden Jahre im Drucke erschien.

Wie alle von den gelehrten Dichter ausgehenden ernsten Dramen sind auch diese fast durchgehend nach den Vorbildern der Alten, meist des Seneca, verfaßt und nicht selten mit Chören versehen. Die Einheit der Zeit und des Orts ist nicht principiell festgehalten, wohl aber fast immer im dunklen Nachahmungseifer zu wahren gesucht. Doch glaubte man sich gelegentlich der Beobachtung derselben auch entbinden zu können. Möglich, daß dies zur Unterscheidung von Tragödien und Tragicomödien führte; denn keineswegs verstand man unter letzteren nur Tragödien mit komischen Beimischungen oder Tragödien mit glücklichem Ausgang. Ein durchgreifender Unterschied zwischen beiden läßt sich überhaupt von den mit diesen Namen unterschiedenen Stücken nicht ableiten, da man zu jener Zeit die verschiedenen Bezeichnungen des Dramas höchst willkürlich anwendete. Doch wird es wohl am richtigsten sein mit Ebert unter der Tragicomödie das ernste Drama freieren Stils zu verstehen.

Ein Hauptübelstand für die von den Gelehrten ausgehende Entwicklung des neuen Dramas war, daß man die dafür aufgestellten Regeln zu äußerlich auffaßte, ohne sie in einen inneren lebendigen Zusammenhang mit einander zu bringen, und dabei fast das ganze Gewicht auf die Behandlung der Sprache und des Verses legte. Auch die Fortschritte, welche die Ausbildung der Sprache zu Anfang des 17. Jahrhunderts machte, wurden für das Drama unmittelbar nur wenig förderlich. Denn die Verdienste Balzac's, welcher der Prosa Würde, Abrundung und harmonischen Wohlklang gab, und Voiture's, welcher die Leichtigkeit und gefällige Anmuth des scherzhaften Plaudertons lehrte, fielen zunächst weniger dafür in Betracht, als die peinlichen Vorschriften, welche Malherbe für die Behandlung des Verses aufstellte, und welche dem Geist des Dramatischen völlig zuwiderliefen. Er ächtete alle poetischen Licenzen und Inversionen. Er verlangte, daß die metrische Sprache der Prosa so nahe wie möglich kommen, jeder Vers ein für sich abgeschlossenes Ganze bilden und ebenso richtig für das Auge als für das Ohr erscheinen solle. Es half nichts, daß d'Aubigné und Régnier sich dieser Fesselung des Geistes durch die Form widersetzten, sie unterlagen der Richtung der Zeit.

Es war unter diesen Umständen immerhin wohlthätig, daß die Volksbühne, nachdem sie sich des neuen Dramas bemächtigt hatte, dasselbe zum Zwecke größerer theatralischer Wirkung in einem freieren

Sinne zu behandeln begann und es sich dabei mehr angelegen sein ließ, dem Geschmack ihres Publikums nahe zu trefen, als die Gelehrten zu befriedigen und ihren Regeln zu entsprechen.

Diese Bewegung ging aber keineswegs vom Theater der Passionsbrüder oder, wie man jetzt sagen muß, vom Theater des Hôtel de Bourgogne, sondern vom Theater du Marais aus, welches nicht nur wie es scheint ausgezeichnete Kräfte dafür vereinigte sondern auch einen Dichter gewonnen hatte, welcher an Fruchtbarkeit des Talents von keinem anderen dramatischen Dichter Frankreichs je übertroffen worden ist. Dieser Dichter war Alexandre Hardy*). Trotz seiner Berühmtheit kennt man von ihm weder Geburts- noch Todesjahr. Doch stammte er aus Paris, wo er, wie man glaubt, um 1560 (?) geboren ward. Es scheint, daß seine Erziehung, die eine gelehrte gewesen sein mag, früh unterbrochen und er durch die Noth des Lebens gezwungen wurde, sein außergewöhnliches Talent zu einer, wenn auch gewiß nur nothdürftigen Erwerbsquelle zu machen. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts stand er auf diese Weise im Solde irgend einer der im Lande herumziehenden Schauspielertruppen. Um 1600 aber erscheint er im Dienste des Theaters du Marais. Obschon er wesentlich zu dem Aufschwunge desselben beigetragen und unermüdlich in ganz beispielloser Weise dafür thätig gewesen ist, kann diese Stelle doch nur eine dürftige gewesen sein, da die Schauspielerin Beaupré klagt, daß Corneille den Schauspielern großen Abbruch gethan, insofern diese früher ein ganzes Theaterstück, das bisweilen in einer einzigen Nacht geschrieben werden mußte, für nur 3 Thaler erhalten hätten; Corneille sich dagegen ganz anders bezahlen lasse, so daß ihnen nur wenig Vortheil bleibe.

Die Fruchtbarkeit Hardy's war eine ganz außerordentliche. Nach einer Stelle im Vorwort zum I. Theile seines Theaters (1624) müßte man annehmen, daß er sei nedramatische Laufbahn im Jahre 1594 begonnen habe, doch ist die Erwähnung eine so beiläufige, daß man auf die Genauigkeit derselben wohl schwerlich wird rechnen können. Mir scheint, daß er entweder zu dieser Zeit noch viel jünger war, als das muthmaßliche Geburtsjahr (1560) ergeben würde, oder daß seine dramatische Carriere früher begann. In demselben Vorwort bekennt er sich

*) Siehe über ihn Parfait IV. 2. — Sainte Beuve, Tableau hist. et critique de la poésie française au 16. siècle I. S. 304. — Ebert, Entwicklungsgeschichte 2c. S. 185.

selbst zu 500, an einer andern Stelle sogar zu 600 Stücken, doch war seine dramatische Produktivität damals noch nicht völlig beschlossen. Einzelne Geschichtsschreiber geben die Zahl seiner dramatischen Werke auf 600, andere wohl übertreibend auf 800, einige sogar auf 1200 an. Ich halte die erste Zahl für die wahrscheinlichere, da Hardy spätestens 1632 gestorben sein muß.*) Auch so erscheint seine Thätigkeit als eine ganz eminente, besonders wenn man berücksichtigt, daß seine Stücke alle in gereimten Versen geschrieben sind und soweit man sie kennt, für seine Zeit und als bloße Bühnenstücke sich auf einer gewissen Höhe halten. Wie geringschätzig man heute über sie auch urtheilen mag, damals erregten sie große Bewunderung. Ohne ihn mit Goldoni im Uebrigen vergleichen zu wollen, hat er doch darin eine ähnliche Bedeutung für das Theater seiner Nation gehabt, daß er die Volksbühne aus einem Zustande der Versunkenheit erhob und ihr, ganz allein, ein entsprechendes Repertoire für die Dauer eines ganzen Menschenalters schuf. Hardy hat, nachdem die Drucker sich unbefugt der Herausgabe seiner Dramen zu bemächtigen anfingen, von 1624—28 eine Auswahl derselben in 6 Theilen herausgegeben. Sie umfaßt im Ganzen 41 Dramen (worunter auch 6 Pastoralen), von denen das früheste Les chastes et loyales amours de Théagène et de Cariclée (1601) nach dem Roman des Heliodor allein aus 8 Dramen besteht, was darauf hinweist, wie sehr bei ihm das epische Element des Begebenheitlichen wieder bevorzugt ist. Die spätesten Stücke der Sammlung sind Phraates ou les vrais amants und Le triomphe d'amour aus dem Jahre 1623.**)

Es scheint, daß Hardy der erste Dramatiker war, bei welchem der spanische Einfluß auf das französische Theater bestimmter hervortritt. Dies ist jedoch auch bei ihm, so weit es sich heute beurtheilen läßt, nicht vor dem Jahre 1612 der Fall gewesen, in welchem seine Tragikomödie La force du sang, eines seiner besten Stücke, zuerst gegeben worden ist. Es behandelt den Stoff der gleichnamigen Cervantes'schen Novelle. Auch die Tragikomödien Felismène (1613), La belle Egyptienne (1615), Lucrèce ou l'adultère punie (1617), Frégonde (1621) sind dem Spanischen nachgebildet.

*) In diesem Jahre ist nämlich von seiner Wittwe die Rede.

**) Bei Parfait IV. p. 20. findet sich ein chronologisches Verzeichniß der in jenen sechs Bänden enthaltenen Stücke.

Spanischer Einfluß zeigt sich auf dramatischem Gebiete zuerst in den Uebersetzungen der spanischen Celestina. Mit dem Erscheinen des Cervantes und Lope de Vega's mußte er wachsen. Durch die Vermählung Ludwigs XIII. mit Anna von Oestreich kam der spanische Geschmack sogar längere Zeit in die Mode, zumal er auch noch von Richelieu begünstigt wurde. Doch hatte er immer mit dem italienischen Einfluß zu kämpfen, der durch Maria von Medicis, der Gemahlin Heinrichs IV., bei deren Ankunft in Frankreich sich auch Rinuccini in ihrer Gefolge befand, und durch das Hôtel Rambouillet, wennschon in sehr verschiedener Weise, zur Herrschaft gebracht worden war.

Die Verletzung der Einheit von Ort und Zeit, sowie die freie Behandlung der geschlechtlichen Liebe, deren man Hardy beschuldigt, braucht er dem spanischen Drama aber nicht erst entlehnt zu haben. Dies dürfte bei ihm wohl mehr mit dem mittelalterlichen Drama zusammen hängen, an dessen epischer Darstellungsweise und zum Theil roher Naivetät die Volksbühne immer noch festgehalten hatte. Wenn er in einem seiner Stücke eine Courtisane auf die Bühne bringt und sie ihrem Gewerbe gemäß sprechen läßt, wenn in einem andren eine Frau in offnem Ehebruch von ihrem Manne überrascht wird, wenn in der Scedase zwei Mädchen fast vor den Augen der Zuschauer Gewalt erleiden, wenn die Liebhaber und Liebhaberinnen in ihren Liebkosungen fast bis an die letzte Grenze des Natürlichen gehen, so wird man dabei nicht blos zu berücksichtigen haben, daß Scenen dieser Art nur nebenher laufen, sondern auch, daß sowohl Publikum wie Darsteller damals ausschließlich aus Männern bestanden. Im Wechsel der Scene ist Hardy besonders weit in den Amours de Théagène et de Cariclée, sowie in der Elmire ou l'heurese bigamie (1615) gegangen, worin sich die Geschichte des Grafen Gleichen behandelt findet.

Wie vielen Ungereimtheiten und Geschmacklosigkeiten, wie vieler Rohheit und Grausamkeit, wie vieler Trivialität und Schwülstigkeit man bei Hardy auch immer begegnet, eine gewiße dramatische Lebendigkeit, eine gewisse Kraft und Natürlichkeit wird man ihm für seine Zeit doch nicht absprechen können. Wenn es vielen seiner Stücke auch an einem plan- und kunstmäßigen Aufbau, an geschlossener Motivirung, an Concentration des Interesses fehlt, so verstand er doch fast immer die Theilnahme seiner Zuschauer zu erregen und festzuhalten. Hardy selbst wendet gegen die Angriffe seiner gelehrten Gegner ein, daß der äußere

Zwang, unter welchem seine vielen Arbeiten entstanden, ihn wegen der Unvollkommenheiten derselben wohl entschuldigen dürfte. „Nos champignons rimeurs — setzt er im Avertissement des III. Bandes seiner Dramen hinzu — trouvent étrange, qu' en des poëmes si laborieux et de si long étendue il se trouvent quelques rimes licentieuses ou forcées; mais lorsque ces vénérables censeurs auront pu mettre au jour cinq cens poëmes de ce genre, je crois qu' on y trouvera bien autrement à reprendre; non que la qualité ne soit icy préférable à la quantité, et que je fasse gloire du nombre, qui me déplaît: au contraire et à ma volonté, que telle abondance se pût restraindre dans les bornes de la perfection." Hardy hatte jedenfalls weniger Unrecht mit Selbstgefühl auf den Einfluß hinzuweisen, welchen er auf die Entwicklung der französischen Bühne ausgeübt hat, als diejenigen, welche ihm diesen Einfluß ganz absprechen wollen, da kein Geringerer als Corneille (in seinem Examen de Mélite) zugestehen konnte, daß er bei seinen ersten theatralischen Versuchen nichts als ein Wenig gesunden Sinn (un peu de sens commun) und die Muster Hardy's zu Führern gehabt.

Hardy's Stücke zerfallen in Tragödien, Tragicomödien und Schäferspiele (Bergeries). Auch er hat noch an der Gewohnheit festgehalten, die letztern in vierfüßigen gereimten Versen zu schreiben, wogegen jene in gemischten 5 und 6 füßigen Versen verfaßt sind. Auch bei ihm läßt sich der Unterschied zwischen Tragédie und Tragicomédie nicht durchgehend auf feste Merkmale zurückführen. Doch gehören den letzteren meist die romanhaften Stoffe an, die wohl auch die beliebteren waren. Der Roman beherrschte damals die Phantasie der vornehmen Welt. Dies theilte sich den übrigen Kreisen mit. Auch den historischen Stoffen mußte ein galanter Anstrich gegeben werden, damit sie allgemeiner gefallen konnten. Doch war es bei einem so großen Repertoire, wie demjenigen Hardy's, natürlich, daß er die ganze Stoffwelt der Mythologie, der Geschichte, der epischen Dichtung noch mit heranzog.

Lange vermochte keiner der zeitgenössischen Dichter, von denen Antoine de Montchrétien noch der bedeutendste ist, seinen Ruhm irgend zu trüben, endlich sollte aber doch sein gerade im Zenith stehende Stern vor neuen am dramatischen Himmel aufgehenden Gestirnen noch während seines Lebens erbleichen.

Schon das Erscheinen der Amours tragiques de Pyramus et

Thisbé des Théophile de Viau im Jahre 1617 bezeichnet einen ganz außerordentlichen Erfolg. Dies hing mit dem Umschwunge zusammen, welcher sich mit dem ersten Decennium des 17. Jahrhunderts in dem gesellschaftlichen Tone der Kreise des höheren Lebens vollzogen hatte. Trotz der von Italien kommenden Einflüsse hatten die Bürgerkriege, welche Frankreich so lange verheerten, die Sitten verwildert, den Geschmack vergröbert. Der Ton des gesellschaftlichen Lebens war ein überwiegend rauher geworden. Mit Heinrich IV., welcher die Gewohnheiten des Lagers an den Hof gebracht hatte, hörte dieser letztere auf, tonangebend zu sein. Selbst Maria von Medicis, obschon sie den italienischen Einfluß begünstigte, besaß nicht den Geist und die persönliche Feinheit, um hierin eine wesentliche Besserung herbeizuführen. Was aber weder sie, noch Anna von Oesterreich vermochte, das sollte einer jungen Dame von seltenem Adel des Geistes und Herzens gelingen, welche ihr Haus neben der Hofhaltung dieser Königinnen zu einem Hofe des guten Geschmacks und des guten Tones zu machen verstand.

Cathérine de Rambouillet war die Tochter des Jean de Vivonne, Marquis de Pisani, eines der reichsten und angesehensten französischen Cavaliere. Ihre Mutter entstammte dem alten römischen Geschlecht der Savelli. Edelstes italienisches Blut war demnach in ihr mit edelstem französischen gemischt, was ihrem fein gebildeten Geist, der sich an den Dichtungen Tasso's, Montemayor's und Malherbes geschult und berauscht hatte, die vorzüglichsten Eigenschaften beider Nationen verlieh. 1588 geboren, wurde sie im Jahre 1600 im Alter von nur 12 Jahren dem Marquis von Rambouillet, Charles d'Angennes, vermählt. Der am französischen Hofe herrschende Ton stieß sie bald in einem Grade ab, daß sie nach der 1607 erfolgten Geburt einer Tochter eine davon zurückbleibende Schwäche zum Anlaß nahm, ihn völlig zu meiden, und sich ganz auf ihre Häuslichkeit zurückzuziehen. Ihr Salon, in dem sie die ausgezeichnetsten Männer und Frauen der Hauptstadt zu versammeln und festzuhalten verstand, wurde sehr bald zum Mittelpunkte des geistigen Lebens und zum Ausgangspunkte eines neuen Geschmacks, einer neuen gesellschaftlichen Bildung, welche mit reizvoller, zwangloser Natürlichkeit der geselligen Unterhaltung geistiges Interesse, Feinheit der Empfindung und besonders eine hohe Achtung vor der Natur und Würde des Weibes verband.

Der Adel des Herzens und des Geistes war hier gleichberechtigt mit dem der Geburt. — Die Bedeutung dieses gesellschaftlichen Kreises, welcher allmählich gesetzgeberisch nicht nur in den Dingen des Geschmacks, sondern selbst der Literatur wurde, sollte sich noch steigern, nachdem die Marquise das von ihrem Vater ererbte Palais Pisani in der Rue Thomas du Louvre in einer den Zwecken dieser Gesellschaft entsprechenden Weise nach ihren Plänen hatte umbauen und nach ihrem Geschmacke einrichten lassen, was in der Zeit von 1610—1617 geschah.*) In diesem, allseitige Bewunderung erregenden Gebäude, welches nun den Namen des Hôtel de Rambouillet erhielt,**) und von dem das Fräulein von Scudéry in dem Roman Cyrus eine enthusiastische Schilderung gegeben, war jeden Mitwoch in den Mittagsstunden großer Empfang, was den vertraulicheren Umgang mit den bevorzugten Freunden des Hauses an den übrigen Tagen nicht ausschloß. Fast alle berühmten Namen der Hauptstadt waren vertreten. Selbst die Prinzen des königlichen Hauses, Condé und Conti, und Mademoiselle de Bourbon kamen, dem guten Geschmack und der lebenswürdigen Marquise zu huldigen, sowie der geistigen Anregungen der Conrart, Gombauld, Scudéry, Chapelain, Racan, Maynard, besonders aber Malherbe's theilhaftig zu werden, welcher den Mittelpunkt dieses Kreises bildete, zu dessen Zierden besonders noch Ménage, Balzac und Voiture gehörten, wie auch das Fräulein von Rabutin-Chantal, spätere Frau von Sevigny und die damals noch unverheirathete, durch ihre Erzählungen berühmte Gräfin von Lafayette.

So sehr dieser Kreis aber auch eine schöne Natürlichkeit und Klarheit in Leben, Sprache und Dichtung anstrebte, so wurde, wie dies der tonangebende Malherbe, noch mehr aber die enthusiastische Bewunderung der Schäfer-Dichtungen Tasso's, Guarinis, Montemayors schon erwarten läßt, doch auf die Form ein zu großes Gewicht gelegt, daher der Einfluß, welchen derselbe auf die Literatur jener Tage ausübte, auch mehr auf die Form des sprachlichen Ausdrucks, als auf den Inhalt

*) Siehe über die Marquise und das Hôtel de Rambouillet: Victor Cousin, La société française au 17. siècle. Paris 1858. — Tallément des Reaux Historiettes, 3. éd. Paris 1854. — P. L. Roederer, Memoire pour servir à l'histoire de la société polie en France. Paris 1835. — Lotheissen, a. a. O.

**) Das alte Hôtel de Rambouillet wurde von Richelieu angekauft und in das Palais Cardinal verwandelt, das später den Namen Palais royal erhielt.

gerichtet war und den eigenthümlichen Charakter derselben mit fördern half, den Guizot in die Worte zusammenfaßt, „daß trotz der Mannichfaltigkeit, welche sie zeige, der Mangel an jeder wahren, tiefen Empfindung und an jener Inspiration, welche unmittelbar aus der Wirklichkeit geschöpft, sich erst in das Gebiet der Phantasie erhebt, ehe sie in die Verse des Dichters übergeht, ihr charakteristisches Merkmal sei"*).

Für eine solche Disposition des Geistes lag nichts so nahe, als wenn auch ganz wider Willen, eine künstliche und erkünstelte Natürlichkeit an die Stelle der echten zu setzen und in einer gesuchten und verdunkelnden Bildlichkeit des Ausdrucks, in ein zierliches aber doch nur halb conventionelles, halb spitzfindiges Spiel mit Worten zu gerathen. Es kann daher auch nicht Wunder nehmen, daß eine Erscheinung wie d'Urfé's Astrée von der 1610 der erste Theil erschien**) und welche eine Art Revolution in den Empfindungen und Anschauungen der höheren Lebenskreise des ganzen gebildeten Europas herbeiführte, auch auf den Kreis des Hôtel de Rambouillet einen ganz berauschenden Eindruck ausübte, noch daß ein Schriftsteller wie Marini, welcher 1615 von dem Italiener Concini, Marschall d'Ancre, dem erklärten Günstling der Königin Mutter, nach Paris berufen worden war und die Gunst der Lage trefflich auszubeuten verstand,***) auch von ihm mit Bewunderung aufgenommen wurde, ja daß Affectation und Prüderie allmählich, wenn auch in unmerklicher Weise in ihn eindrangen und den anfänglichen Ehrennamen der Précieux und Précieuses endlich in einen

*) Guizot, Corneille et son temps. Paris 1858. S. 85.

**) 1616 folgte der zweite, 1620 der dritte, 1627 der vierte. Der fünfte Theil rührt von Balth. Baro, dem früheren Secretär d'Urfé's her, der ihn nach Aufzeichnungen dieses letzteren ausführte. Baro, 1600 zu Valencia geb., 1650 gest., hat auch eine ziemliche Zahl dramatischer Werke geschrieben und wurde später Mitglied der Academie.

***) Gleich als Marini seinen ersten Besuch bei Concini gemacht und dieser ihm beim Abschied gesagt hatte, sich 500 Goldthaler bei seinem Schatzmeister auszahlen zu lassen, ließ er sich statt ihrer 1000 geben. Teufel! sagte Concini bei seiner nächsten Begegnung mit ihm, welch ein Neapolitaner ihr seid. Excellenz können sich gratuliren, erwiderte Marini, daß ich nicht 3000 verlangt habe. Ich verstehe das Französische nicht. — Obwohl der Marschall im nächsten Jahre ermordet wurde, wußte sich Marini doch in der Gunst der Königin Wittwe zu halten und kehrte erst 1622 nach Italien zurück. Siehe über diese Verhältnisse Chasles. Le Marino, sa vie et son influence in La France, l'Espagne et l'Italia. Paris 1877.

Spottnamen verwandelten, was freilich erst unter dem Einfluß der kleineren Nebenkreise geschah, welche den Ton des Hôtel Rambouillet nachahmten und ihn dabei übertreibend carrikirten. Der Marinismus, in dem spanischer und italienischer Geist sich mischte, kam rasch in Frankreich in Aufnahme, er wurde eine Sache der Mode, wie ihn ja Chapelain ausdrücklich in dem spanischen Dichter Gongora empfahl. Der Erfolg von Theophile's Pyrame et Thisbé beruht wesentlich mit auf ihm, da dieser ihn hier zuerst auf das französische Drama übertrug.

Théophile de Viau wurde 1590 zu Clérac geboren. Einer alten Hugenottenfamilie angehörend, hoffte er sein Glück in Paris bei Heinrich IV. zu machen und wurde von diesem auch freundlich aufgenommen, doch bereitete die Ermordung desselben diesem aussichtsreichen Verhältnisse zu bald nur ein Ende, da Viau sich Concini nicht anschließen mochte. Er fand jedoch einen Rückhalt an dem lebenslustigen Herzog Henry de Montmorency. Ein freundschaftliches Verhältniß zu Balzac, mit dem er damals eine Reise nach den Niederlanden unternahm, hatte gleichfalls nur kurze Dauer. Nach Concini's Tode näherte er sich wieder dem Hofe. Der freie antikirchliche Ton, den er in der Unterhaltung und in seinen Satiren anschlug, zog ihn jedoch Verfolgungen zu, gegen die selbst der Herzog ihn nicht immer zu schützen vermochte, so daß er im Jahre 1619, um sich zu retten, ins Ausland fliehen und um später zurückkehren zu können, wie man behauptet, den calvinistischen Glauben abschwören mußte. (?) Im Hause Montmorency's hatte er auch den Dichter Jean Mairet kennen gelernt, mit dem ihn bald die engste Freundschaft verband. 1623 wurde er wegen einer Sammlung anstößiger Gedichte, die unter dem Namen Le parnasse satirique*) du Sieur Théophile erschienen war, von der ihm aber nur einige wenige Stücke angehörten, des Atheismus beschuldigt, zum Feuertode verurtheilt, in effigie verbrannt, kurze Zeit später auch selber ergriffen und zwei Jahre gefangen gehalten. Seine Vertheidigungsschriften hatten wenigstens eine Milderung des Urtheilsspruches zur Folge, der nun auf Verbannung lautete. Théophile's Gesundheit war aber erschüttert, so daß er bereits im nächsten Jahre, 25. September 1626, im Palast seiner Schützers und Freundes, des Herzogs von Montmorency, starb. Théophile war eine edle, freimüthige Natur, treu,

*) Sie erlebte mehr als zehn Auflagen.

kühn, furchtlos, phantasievoll und abenteuerlich. Er fiel der kirchlichen Reaction zum Opfer, der es auch gelang, das Bild dieses Mannes zu fälschen, der zu den interessantesten Persönlichkeiten der Zeit gehört.*)

Sein vorgenanntes Trauerspiel, welches wahrscheinlich 1617 zum ersten Male auf dem Theater du Marais gespielt wurde und vielleicht auf dieses die Aufmerksamkeit der vornehmen Welt zuerst hingelenkt hat, behandelt einen ähnlichen Stoff wie Shakespeare's Romeo und Julia, aber die große, in ihrer Heftigkeit sich selber verzehrende Leidenschaft des britischen Dichters erscheint hier ins schäferlich Schmachtende und Gekünstelte und dabei Platte herabgezogen. Dramatisch und selbst theatralisch ist dieses Stück in der That von geringerem Werth als die Hardy'schen Dramen, aber die Rohheit des Ausdrucks ist hier verschwunden, die Plattheit gemildert. Die Sprache strebt nach gewählter Feinheit und erreicht sie zum Theil. Die Empfindung ist, wenn auch gekünstelter, jedenfalls edler. Im Uebrigen erklärt sich der Erfolg**) dieser Dichtung nur aus der Moderichtung und der eigenthümlichen geistigen Atmosphäre der Zeit, denen sie entsprach und die sie in bestimmter Weise zum Ausdruck brachte.

Epochemachender noch war eine andere Erscheinung. Das Schäferdrama Les bergeries ou Arténice von dem Marquis de Racan (1618), welches, wie es den Schäfernamen der Marquise von Rambouillet trug, auch vorzugsweise die in ihrem Kreise herrschenden Anschauungen poetisch verherrlichen wollte und daher von diesem, dem Racan ja selbst angehörte, auch mächtig gefördert wurde.

Honoret de Bueil, Marquis de Racan***) wurde 1589 zu Schloß Roche-Racan in der Tourraine geboren. Er hatte zwar nicht studirt, die Bekanntschaft Malherbe's weckte jedoch das in ihm schlummernde poetische Talent, welches ihn in die literarische Laufbahn riß. Malherbe schätzte von seinen Schülern Maynard als denjenigen, welcher die meiste Durchbildung hatte, Racan aber als den, welchem die größere poetische Kraft innewohnte. Boileau stellte ihn als lyrischen Dichter sogar noch über Malherbe; auch gehörte er später zu den ersten Mitgliedern der Academie. Er starb 1670 zu Paris.

*) Siehe über ihn: Chasles, a. a. O.

**) Beauchamps giebt von 1621—56 fünf verschiedene Ausgaben an.

***) Parfait, a. a. O. IV. 309. — Tallémant des Reaux. Paris 1834. II. 127.

Trotz all ihrem Ruhm und all ihren Erfolgen*) hat die Bergerie des Racan nur einen sehr geringen dramatischen Werth und wenn man zu ihrer Zeit die Sprache als eine besonders gesunde und angemessene rühmte, so beweist dies nur wie sehr sich die damalige gebildete Welt der Natur entfremdet hatte, womit nicht in Abrede gestellt werden soll, daß diese Dichtung nicht auch Stellen von wahrer und tiefer Empfindung enthält.

Der Erfolg derselben drängte ein ganzes Decennium die Tragödie in den Hintergrund und erst durch den Cid wurde der in ihr herrschende, durch die Romane Montemayor's und d'Urfé's in die Mode gebrachte Geschmack von der Bühne wieder verscheucht. Doch halte ich die Behauptung Eberts**) für zu weitgehend, daß seit ihrem Erscheinen bis zu Mairet's Sophonisbe kein Trauerspiel mehr gespielt worden sei, als ausnahmsweise Theophile's Pyrame et Thisbé und einige der älteren Tragödien Hardy's. Es ist vielmehr mit Sicherheit anzunehmen, daß Hardy mindestens bis zum Jahre 1628 für die Bühne thätig blieb und seine Stücke auch noch nach seinem Tode gespielt wurden, da es z. B. in der Comédie des Comédiens des Scudéry vom Jahre 1635 auf die Frage: „Quelles pièces avez-vous?“ heißt: „Toutes celles de feu Hardy.“ Auch würde Corneille sich sonst schwerlich noch 1630 auf ihn als sein Muster berufen haben. Beauchamps und Gebrüder Parfait machen aber außerdem noch eine ziemliche Zahl in diese Zeit fallender Tragödien und Tragikomödien namhaft, unter deren Verfassern sich die Namen Montchrestien, Gelardon, Gibois, Bellone, Toustain, Costignon, Mamefray, Mairet, Troterel, Borée, de la Croix, Rotrou, Auvray befinden.

Unter den Pastoraldichtern des Zeitraums zeichnen sich Mairet durch seine Silvie (1621) und Silvanire (1625), Gombauld durch seine Amaranthe (1625), De la Croix durch seine Climène (1628), Pichou durch Les folies de Cardenis (1629, nach Cervantes), Du Cros durch die Uebersetzung des Bonarelli'schen Fillis de Scire (1629; (auch Pichou lieferte 1630 eine Uebersetzung davon, die viel Aufsehen

*) Beauchamps giebt von 1625 bis 1698 7 Ausgaben an. Auch sagt er, daß Racan in der Arténice eine Dame aus Termes, Cathérine Chabot, verherrlicht habe.

**) A. a. O. S. 199.

erregte), Rayssiguier durch Les amours d'Astrée et de Céladon (1630) und Baro durch seine Cloris aus. Von ihnen allen kann hier aber nur Mairet eine kurze Betrachtung zu Theil werden.

Jean de Mairet oder Mayret*), einer alten, streng katholischen Familie Westphalens entstammend, wurde am 4. Januar 1604 zu Besançon geboren, das damals noch nicht zu Frankreich gehörte, wohin sich aber sein Großvater vor dem in seine Heimath eindringenden Protestantismus geflüchtet hatte. Jean verlor frühe Vater und Mutter und wurde hierdurch in seinen Studien unterbrochen, die er jedoch später im Collège des Grassins zu Paris wieder aufnahm. Unter dem Einflusse Theophile's de Viau, mit welchem er näher bekannt ward, schrieb er im Alter von nur erst 16 Jahren die Tragikomödie Chriséide et Arimand, in welcher er einen der Asträa entnommenen Stoff behandelte und den schäferlichen Ton in die Tragödie einführte. 1621 folgte dann La Silvie, 1625 La Silvanire, 1627 das Lustspiel Les galanteriers du duc d'Ossone, 1628 die Virginie und 1629 sein Meisterwerk Sophonisbe.**) — Im Jahre 1625 hatte Mairet sich dem Großadmiral Herzog von Montmorency, auf dessen Zug gegen den Herzog von Soubise angeschlossen, sich auch durch Tapferkeit ausgezeichnet, so daß er nach beendetem Feldzug in das Gefolge desselben aufgenommen wurde. Richelieu, dem er mittlerweile auch bekannt worden war, ließ ihm die zwischen ihm und Montmorency ausgebrochene Feindseligkeit nicht entgelten. Er nahm ihn nach dessen Tode in seine Dienste auf. Der Streit, in den Mairet später mit Corneille gerieth und in dem er keine glückliche Rolle gespielt hat, verleidete ihm Paris und die Bühne. Die im Jahre 1637 zur Aufführung gekommene Sidonie war sein letztes dramatisches Werk. Nur kurze Zeit später zog er sich nach Maine zurück, wo er sich 1648 verheirathete und dann nach Besançon übersiedelte. Hier widmete er sich den Angelegenheiten seines Landes, was ihn zu verschiedenen

*) Parfait, Gebr., a. a. O. IV. S. 338. — Gaston Bizos, Etude sur la vie et les oeuvres de Jean de Mairet. Paris 1877. — Lotheissen, a. a. O. I. S. 327. — Ebert, a. a. O. S. 206.

**) Im Druck erschien die Sylvie 1629 und erlebte bis 1681 sechs Auflagen; La Silvanire 1631, Virginie 1635, Les galanteries 1636, Sophonisbe 1655 (?). Ihr folgten noch 6 Stücke, die in der Gesammtausgabe der Dramen von 1650, Paris. 3 Bde., enthalten sind.

Malen in diplomatischen Sendungen nach Paris führte, wo er vom Jahre 1659 aufs Neue für längere Zeit seinen Wohnsitz nahm. Erst 1668 zog er sich wieder nach seinem Geburtsort zurück, in dem er zwei Jahre später verschied.

Man hat gesagt, daß Chapelain einer der ersten Gelehrten gewesen sei, welcher die Lehre, die Dauer der dramatischen Handlung dürfe vier und zwanzig Stunden nicht überschreiten, in Frankreich aufgestellt und insbesondere Mairet bestimmt habe, dieselbe praktisch in Anwendung zu bringen, was dann in dessen Sophonisbe geschehen sei.*) Indessen ist andrerseits schon darauf hingewiesen worden, daß Mairet diese Regel bereits früher kannte, da er in seiner Vorrede zur Silvanire erklärt, letztere auf Anregung des Grafen Carmail und des Cardinals de la Valette geschrieben zu haben, welche ihn aufgefordert hätten, eine Pastorale zu dichten, bei welcher die Regeln der italienischen Dramatiker genau beobachtet wären. Mairet, ohne Chapelain's hierbei im geringsten zu erwähnen, nimmt vielmehr die Miene an, als ob er die Regeln der Einheit von Ort und Zeit erst selbst von den Werken der Italiener und Griechen abgeleitet habe und ist nicht wenig stolz darauf, ihnen in seiner Dichtung so völlig entsprochen zu haben, daß die Handlung derselben mit dem Morgen des einen Tages beginne und mit dem des folgenden schließe. Auch enthalte sie die vier wesentlichen Theile, aus denen nach den alten Grammatikern jedes der uns bekannten Werke des Terenz bestehe, nämlich den Prolog, die Prothese, die Epithese und die Katastrophe. Allein um wie vieles früher die Regel der 24 Stunden in Frankreich schon aufgestellt worden war, beweist u. A. die Art poétique des Vauquelin de la Fresnay (Caen 1605), in welcher es heißt:

Le théâtre jamais ne doit être rempli
D'un argument plus long que d'un jour accompli.

Vielleicht nicht so bestimmt formulirt, lag überhaupt schon den frühesten Versuchen der Franzosen, die Alten und die Italiener im Drama nachzuahmen, die Lehre von den Einheiten zu Grunde, nur

*) D'Olivet, welcher die Pelisson'sche Geschichte der französischen Academie fortgesetzt hat, berichtet sogar, daß Chapelain unmittelbar nach einer Conferenz beim Cardinal Richelieu, in der er die Nothwendigkeit der drei Einheiten bewiesen, eine Pension von 1000 Ecus von diesem ausgesetzt worden sei.

daß sie gleich von Beginn selbst noch von solchen Dichtern, sei es aus Ungeschicklichkeit und Leichtfertigkeit oder absichtlich verletzt wurde, von denen man die Kenntniß derselben gerade erwarten durfte. So klagt bereits Jacques Grévin um 1661 über die groben Fehler, die man sich täglich bei den Spielen der Universität zu Paris zu Schulden kommen lasse, die statt Muster für jede Art der Vervollkommung in den Wissenschaften zu sein, in der Manier der herumziehenden Comödianten bluttriefende Stücke zur Darstellung brächten, welche oft zwei oder drei Monate umfaßten.

Der Erfolg der Silvie und der Silvanire war ein ganz außerordentlicher, obschon Mairet die besten Werke der Italiener in dieser Gattung, ja selbst die Bergerie Racan's damit nicht erreichte, welche sie in Bezug auf Geschmack, Adel der Empfindung und Anmuth des sprachlichen Ausdrucks doch so weit überragt. Konnten von ihr Gebrüder Parfait doch sagen, daß sie durch edle Einfachheit der Gedanken und durch Correctheit und Eleganz der Sprache sich wie ein Werk ausnehme, das erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschrieben worden sei. Auch Les galanteries du duc d'Ossone sind heute fast nur durch das im Jahre 1635 geschriebene Vorwort wichtig, insofern eine Stelle desselben den damaligen Zustand der Bühne, der gesellschaftlichen Sitten und des Geschmacks, sowie den Entwicklungsgrad des damaligen Lustspiels beleuchtet. Obschon es nämlich in dieser Stelle heißt, daß das Theater jetzt so viel von seiner früheren Rohheit verloren habe, um ehrbaren Frauen den Besuch desselben ebenso unbedenklich erscheinen zu lassen, wie den des Gartens des Luxembourg, enthält es doch eine Scene in welcher ein Cavalier, ein nächtliches Rendezvous bei einer Schönen suchend, in deren Bette ein andres ihr zur Wächterin gestelltes Mädchen findet, die Stelle der inzwischen einem Liebesabenteuer nachgegangenen Schönen dort einnimmt, dem die erwachende Schläferin aufs Gefügigste zustimmt, ihm einzig empfehlend, hübsch verständig zu sein; worauf sich der Vorhang, dieser Verständigkeit freien Spielraum zu geben, gutmüthig schließt. Daß derartige Scenen nicht vereinzelt standen, beweisen die etwas späteren Stücke La bague de l'oubli von Rotrou und der Clintandre Corneille's.

Das Lustspiel war seit Larivey von den gelehrten Dichtern nur wenig angebaut worden. Man wird in den Verzeichnissen der dramatischen Werke der ersten drei Decennien des 17. Jahrhunderts nur

selten einem reinen Lustspiel begegnen. Unter den 41 erhalten gebliebenen Stücken Hardy's befindet sich auch nicht ein einziges. Nicht nur das Volk, auch die Vornehmen hielten an den alten Farcen und Possen und an den durch die Italiener in Aufnahme gekommenen Stegreifspielen fest. Heinrich IV. ließ sich zu seiner Kurzweil die Possenreißer des Hôtel de Bourgogne und des Théâtre du Marais in sein Cabinet kommen. Auch Richelieu fand noch an diesen Späßen Gefallen. Wozu dann noch kam, daß die Poetik des Aristoteles, welche nun einmal den Gebildeten der Zeit als ästhetisches Evangelium galt, über das Lustspiel nur einige wenige Bemerkungen enthielt. So waren denn die Theater neben den gezierten und affectirten Bergeries und den bei aller Plattheit gespreizten Tragödien und Tragicomödien immer noch hauptsächlich von Farcen und Possenreißereien erfüllt, die sich wohl kaum über die früheren erhoben, aber mittelst der nach dieser Richtung hin durch den Einfluß der Italiener außerordentlich entwickelten Schauspielkunst mit einem gewissen Recht Gefallen erregen konnten.*)

Einen epochemachenden Erfolg erzielte Mairet nur noch mit seiner Sophonisbe. Derselbe beruhte aber nicht nur auf der darin beobachteten Regelmäßigkeit. Das Stück erhob sich durch eine edle Sprache und eine höhere Behandlung der Leidenschaften und Charaktere wirklich über die bis jetzt erschienenen Tragödien der Zeit, wenn es auch Trissino's Dichtung noch entfernt nicht erreichte. Dabei macht sich ein entschiedeneres Streben nach Composition und dramatischer Gliederung und eine freiere, künstlerischeren Zwecken entsprechende Auffassung des Stoffes bemerkbar; obwohl es möglich ist, daß Mairet zu letzterem nur durch die Absicht bestimmt wurde, soviel wie möglich von Trissino's Darstellung, der sich ängstlich an den historischen Stoff gebunden hatte, abzuweichen, um originell zu erscheinen. Er folgte dem Berichte Appian's, welcher dem Ehebunde der Sophonisbe mit Syphax ein Verlöbniß mit Masinissa vorausgehen läßt, an dessen Vollziehung dieser durch die Politik Karthago's gehindert worden. Syphax bleibt bei Mairet in der Schlacht, so daß Sophonisbe zwar unmittelbar nach seinem Tode, aber doch erst nach diesem, ihrem früheren Verlobten zum neuen Bunde die Hand reicht. Es ist keine Frage, daß Mairet seine Heldin hierdurch dem tragischen Mitleid um Vieles näher gerückt hat. Sein

*) Man findet einige dieser Farcen bei Gebrüder Parfait mitgetheilt.

Stück wurde selbst neben den Meisterwerken des Corneille noch lange geschätzt. Auch unterlag dieser, als er 1663 denselben Stoff behandelt hatte. Mairet, der damals wieder in Paris lebte und sich mit ihm wieder ausgesöhnt hatte, wurde hierdurch aufs Tiefste erregt und verletzt; es waren ihm neue Waffen gegen den alten Gegner in die Hände geliefert, was Corneille wahrscheinlich veranlaßte, sich im Vorwort zu seiner Sophonisbe zu entschuldigen, diesen Stoff nochmals behandelt zu haben, der, wie er wohlwisse, Mairet die Unsterblichkeit sichere.

Das Erscheinungsjahr der Mairet'schen Sophonisbe ist eins der denkwürdigsten in der Geschichte des französischen Dramas. In ihm wurde der erste Grund zur Bildung der französischen Academie gelegt, in ihm, das vielleicht auch das Todesjahr Hardy's ist, betrat neben verschiedenen andren Autoren, der große Corneille zum ersten Mal die französische Bühne.

III.

Pierre Corneille und die zeitgenössischen Dramatiker bis Racine.

Pierre Corneille. — Erstes Debut. — Das Gesetz der drei Einheiten. — Der Cid. — Scudéry's Angriffe. — Gründung der französischen Academie. — Urtheil derselben über den Cid. — Richelieu's Verhalten dabei. — Sein Verhältniß zu Corneille. — Verhältniß des Cid zu den Dichtungen Guillen de Castro's und Diamante's. — Charakter der Corneille'schen Tragödie. — Ihre Schwächen und Vorzüge. — Corneille's Compositionsweise; sein Pathos, seine Charakteristik. — Horace und Cinna. — Einfluß der Theorie auf Corneille's Dichtung. — Polyeucte. — Verhältniß Corneille's zum spanischen und altclassischen Drama. — Corneille's Größe und nationale Bedeutung. — La mort de Pompée; Le Menteur; Rodogune; Lessings Beurtheilung der letzteren. — Eintritt in die Academie und theilweise Uebersiedelung nach Paris. — Charakteristik von Corneille's Persönlichkeit. Héraclius; Andromède; Don Sanche d'Aragon; Nicomède. — Die Bewunderung als tragisches Princip. — Erster Rücktritt vom Theater. — Wiederaufnahme der dramatischen Thätigkeit. — Sophonisbe. — Neue literarische Fehden. — Corneille's dramaturgische und kritische Abhandlungen. — Verhältniß zu Molière und Racine. — Sinken der poetischen Kraft. — Rücktritt vom Theater und Tod. — Rotrou. Boisrobert. Ouville. Colletet. — Richelieu. — Desmarets. Scudéry. Ryer. Calprenède. Tristan l'Hermite. Mesnadière. Aubignac. Benserade. Thomas Corneille. Scarron. Quinault.

Die großen Entwicklungsepochen der dramatischen Poesie sind immer von dem einzelnen dichterischen Genius, zugleich aber auch von

dem Verhältnisse desselben zur Bühne ausgegangen und von beiden bestimmt worden. Immer wurde aber diese hierbei mit emporgehoben. Dies war auch bei Corneille der Fall, der ganz unmittelbar für die Bühne dichtete, deren Zustand dabei fest in's Auge faßte, bei seinen ersten Werken mehr den Bühnendichter Hardy, als irgend einen der classischen und gelehrten Dichter zum Vorbilde nahm, sich aber ebenso wenig den Untersuchungen über das Wesen des Dramas verschloß, nicht um den Ergebnissen derselben blindlings zu folgen, sondern mit freiem Geist und Urtheil sich dasjenige davon anzueignen, was er darin als wahr und brauchbar erkannte.

Pierre Corneille*) entstammte einer angesehenen Familie der Normandie. Er wurde am 6. Juni 1606 zu Rouen geboren, wo sein Vater Avocat du roi à la table de marbre de Normandie und maître du particulier des eaux et forêts war. Seine Mutter, Marthe le Pesant des Boisguilbert, war die Tochter eines maître des comptes. Für die geistliche Laufbahn bestimmt, erhielt er seine Erziehung in Rouen bei den Jesuiten. Nach beendeten Studien wählte er gleichwohl den Beruf seines Vaters und trat 1627 in den Advocatenstand ein. Corneille sagt selbst, daß ihn die Liebe zum Dichter gemacht und Fontenelle hat einer Anecdote den Schein der Wahrheit gegeben, nach welcher er in seiner Mélite ein Ereigniß seines Lebens geschildert haben soll. Dies widerspricht jedoch der Thatsache, daß die erste und einzige Liebe seiner Jugend, der er nach seiner eigenen Versicherung bis zu seiner späten Verheirathung treu geblieben zu sein scheint, insofern eine unglückliche war, als ihr vergötterter Gegenstand, die spätere Madame Dupont, die Frau eines andern, eines Maître des comptes wurde, ihn aber immer eine treue Freundschaft bewahrt haben muß, da er fast alle seine Arbeiten vor der Veröffentlichung ihrem Urtheile vorlegte, dem er, nach seinem eigenen Bekenntnisse,

*) Fontenelle, der Neffe Corneille's, Vie de Corneille T. II. Oeuvres de Fontenelle. Paris 1818. Auch in der mir vorliegenden Voltaire'schen Ausgabe des Théatre de Corneille, Paris 1774, enthalten. — Parfait, a. a. O. V. S. 294. — La Harpe a. a. O. T. IV. u. V. — Taschereau, Histoire de la vie de Corneille Paris 1829. — Villemain, Cours de littérature du 17. siècle. Paris 1829. — Guizot, Corneille et son temps Paris 1852. — Nisard, Histoire de la littérature française. III. Ed. 1863. II. p. 97. — St. Beuve, Portraits littéraires. Nouv. édition. Paris 1876. I. p. 29. — Lotheissen, a. a. O. II. Bd.

vieles verdankte. Auch sonst sieht der in der Mélite geschilderte Vorfall dem sittlichen, treuen Corneille nicht eben ähnlich. Nach ihm würde ihn einer seiner Freunde bei seiner Geliebten eingeführt haben, damit er deren Schönheit bewundere, welchem Verlangen er jedoch in solchem Umfange entsprochen hätte, daß er sich selbst an die Stelle desselben gesetzt. Wenn ihm in diesem Lustspiele von schäferhaftem Inhalt die Liebe die Feder geführt, so hat ohne Zweifel die in ihm inzwischen erwachte Neigung für das Theater das ihre doch ebenfalls beigetragen.

Ich habe erwähnt, daß die Gesellschaft des Theater du Marais zuweilen auch in Rouen spielte. Dies geschah wahrscheinlich jetzt um so öfter, weil zu dieser Zeit die Spiele im Theater du Marais wegen Mangels an Besuch unterbrochen gewesen sein müssen.*) Es heißt, daß Mondory, der Director einer Gesellschaft, die damals in Rouen spielte und wahrscheinlich die des Theaters du Marais war, die Mélite von Corneille empfangen, aber für Paris aufgespart habe, wohin er sich eben zu wenden entschlossen war und wo sie 1629**) an diesem Theater mit größtem Erfolge zur Darstellung kam. Corneille selbst sagt in seinem Examen de Mélite, der Erfolg sei ein so großer gewesen, daß er die neue Schauspielergesellschaft, die dieses Stück gegeben, bestimmt habe, sich in Paris niederzulassen, trotz der Verdienste derjenigen, welche bisher hier allein gespielt hatte.

Corneille hat in seinem Examen die Fehler des Stücks sehr freimüthig hervorgehoben. Er bekennt, damals sehr nachsichtig beurtheilt worden zu sein, da die Motive schwach, die Schürzung und Lösung

*) Die Darstellung der Histoire de la ville de Paris, nach welcher die Schauspieler des Hôtel du Marais sich aus diesem Grunde mit denen des Hôtel de Bourgogne vereinigt hätten, ist mindestens ungenau. Möglich, daß einzelne Darsteller des Marais damals zum Théâtre de l'hôtel de Bourgogne übergingen, doch begab sich die übrige Gesellschaft wahrscheinlich in die Provinz. Jedenfalls ist es unrichtig, daß die Mélite zuerst auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne gespielt worden sei und ihr Erfolg eine Theilung der Gesellschaft veranlaßt habe. Vielmehr trat eine Gesellschaft, an deren Spitze Mondory stand, mit diesem Stück von Rouen kommend, wieder im Marais auf, gleichviel ob diese Gesellschaft die frühere war oder nicht.

**) Fontenelle sagt zwar 1625, aber Gebrüder Parfait haben das Irrige dieser Annahme dargethan. Wie würde auch Corneille nach einem solchen Erfolge sieben Jahre für die Bühne unthätig geblieben sein können? — Als ersten Druck giebt Beauchamps den von 1633 an.

der Verwicklung aber mangelhaft wären. Wenn er gegen die Regeln gefehlt, so sei das daraus erklärbar, daß er sie noch gar nicht gekannt, und wenn er einige derselben gleichwohl befolgt zu haben scheine, so habe er dies dem Bischen gesunden Verstand (bon sens) zu danken, der ihn bei seiner Arbeit geleitet. „Er ließ mich die Einheit der Handlung finden, welche durch eine einzige Intrigue die Zerwürfnisse von vier Liebenden herbeiführt, er gab mir einen natürlichen Widerwillen gegen die abscheuliche Verwirrung ein, welche die Vorgänge eines einzigen Stücks zugleich nach Paris, Rom und Constantinopel verlegt, so daß ich die des meinigen sich in einer einzigen Stadt ereignen ließ.“ Den Erfolg erklärt er aus der Neuheit seiner Behandlungsweise und aus der Naivetät seines Stils. Man hatte bisher keine andere Art des Komischen gekannt, als dasjenige, welches aus der burlesken Uebertreibung der äußeren Erscheinung der Charaktere und aus possenhaften Späßen, Witzen und Zoten entsprang. Corneille entwickelte es dagegen aus den Verirrungen des menschlichen Herzens. Er führte Charaktere vor, die über dem geistigen Niveau selbst noch des römischen Lustspiels standen und bediente sich der Sprache der guten Gesellschaft, die er jedoch von dem Gezierten und Schwülstigen reinigte und auf eine edlere Natürlichkeit zurückführte. Auf der einfachen Natürlichkeit des Empfindungsausdrucks, welche diese Dichtung vor allen andren gleichzeitigen Dramen auszeichnet, beruhte wohl hauptsächlich der Zauber, welchen sie ausübte, wenn heute auch selbst noch in ihr vieles allzu reflectirt und gesucht erscheinen mag.

Als Corneille fast drei Jahre später mit seinem Clitandre hervortrat, hatte er sich die Regeln des Dramas bereits zu eigen gemacht. Er hatte ihnen in diesem Stücke völlig entsprechen wollen, wohl um den Einwürfen vorzubeugen, die sich gegen seine Mélite erhoben hatten, nicht aber, wie es in seinem Examen des Stücks nachträglich heißt, um zu zeigen, daß man in dem Zeitraum von 24 Stunden eine Menge Ereignisse zusammenhäufen, in einem erhabneren Ton vortragen und auch den Schauspielern gerecht werden könne, welche, wie später die Sänger Arien, recht viel Monologe und lange Reden zu haben wünschten, ohne daß das Ganze trotz alledem etwas zu taugen brauche, was ihm trefflich gelungen sei. Er sagte dies sicherlich nur, um die Niederlage des Stücks zu bemänteln. Dagegen mag es ihm damals noch Ernst mit der Versicherung gewesen sein, daß, wenn

auch in diesem Stück die Handlung der Regel von den 24 Stunden angepaßt erscheine, er deshalb noch keineswegs entschlossen sei, sich hieran für die Zukunft zu binden. „Einige schwören heute auf diese Regel, andere mißachten sie. Was mich betrifft, so habe ich nur zeigen wollen, daß wenn ich sie doch einmal nicht beobachten sollte, dies nicht aus Mangel an Kenntniß derselben geschieht.“ Er protestirt hier überhaupt gegen die Unfehlbarkeit der Regeln der Alten, weil er nicht einzusehen vermöge, warum die heutigen Dichter sich nicht ebenso gut Regeln aufstellen könnten, wie sie. „Da die Wissenschaften und Künste niemals beschlossen sind, so muß es erlaubt sein, zu glauben, daß die Alten noch nicht Alles gewußt und man aus ihren eigenen Lehren noch Schlüsse zu ziehen vermag, die sie nicht kannten. Ich achte sie als diejenigen, die uns die Wege gebahnt, und nachdem sie ein noch uncultivirtes Land entdeckt, es uns überlassen haben, es zu bebauen. Ich schätze aber auch die Neuen, ohne auf sie eifersüchtig zu sein, und werde das, was sie auf Grund der Erkenntniß und nach einigen abgelernten Regeln gemacht haben, niemals für ein bloßes Produkt der Willkür ausgeben.“

Corneille hatte den Clitandre als Tragikomödie bezeichnet. Es ist aus den Benennungen, die er seinen verschiedenen Dramen gegeben, aber schwer zu erkennen, was er darunter verstand. Fontenelle sagt, daß es ein gemischtes Genre von Ernstem und Heitrem gewesen sei. Oft habe man aber auch ganz ernsten Stücken diesen Namen gegeben falls nur der Ausgang ein glücklicher war. Das letzte war Corneille's Fall aber nicht, dessen von ihm als Tragödien bezeichnete Stücke meist von glücklichem Ausgang sind. Endlich seien auch Dramen deren Gegenstand ganz erfunden und romantisch, gleichviel welchen Ausgang sie nahmen, als Tragikomödien bezeichnet worden. Der Begriff war daher also noch immer ein schwankender, daher der Clitandre in einer späteren Ausgabe (1663) auch wieder als Tragödie bezeichnet werden konnte.

Das Jahr 1633 brachte La veuve. Corneille stellte hier ein neues Princip in Bezug auf die Zeit auf, nach welchem ein jeder Act keinen wesentlich längeren Zeitraum umschließen sollte, als den, welchen die Darstellung in Anspruch nimmt, wohl aber jeder Akt an einem verschiedenen Tag stattfinden konnte. Er hat sich dieses Princips, zwar mehrfach bedient, es aber zuletzt, wie seine Abhandlungen über

das Drama beweisen, doch wieder fallen gelassen. Er erklärt, mit dieser Auffassung keine Verachtung des Alterthums an den Tag legen zu wollen. Da man aber alte Schönheiten nur ungern heirathe, so glaube er genug zu thun, wenn er ihre Gesetze blos da befolge, wo es ihm gut scheine.

Obschon diese vorgenannten Stücke uns heute recht schwächlich vorkommen, so war doch schon damals Corneille's Ruf dem aller anderen Dramatikern der Zeit weit überlegen. Dies hatte die Eifersucht derselben bis jetzt aber nur wenig erregt. Vielmehr trugen sie selbst durch die Widmungen, welche sie nach der Sitte der Zeit seinen Dramen vordrucken ließen, zu seinem Ruhme noch bei. Nur in den folgenden Worten Rotrou's, seines selbstlosesten Freundes, läßt sich davon schon jetzt ein, wenn auch noch ganz ungefährliches Symptom erkennen:

Que par toute la France on parle de ton nom
Et qu'il n'est plus estime égale à ton renom,
Depuis ma muse tremble et n'est plus si hardie
Une jalouse peur l'a longtems refroidie.
Et depuis, cher Rival, je serais rebuté
De ce bruit specieux dont Paris m'a flatté
Si ce grand Cardinal — — — —
La gloire où je prétens est l'honneur de lui plaire
Et lui seul reveillant mon génie endormi,
Mais la gloire n'est pas de ces chastes maîtresses
Qui n'osent en deux lieux repandre leurs caresses.
Cet objet de nos voeux nous peut obliger tous
Et faire mille amans, sans en faire un jaloux.

Viel trug hierzu bei, daß Corneille sich bisher fast nur auf dem Gebiete des Lustspiels bewegt und mit seiner einzigen Tragödie eine Niederlage erlitten hatte, sowie daß er nur vorübergehend in Paris war, daher auch der Erfolg seiner Galérie ou l'amie rivale, seiner Suivante und seiner Place royale, die sämmtlich 1634 gedichtet sein müssen, von denen aber die letzte erst 1635 auf der Bühne erschien, an diesen Verhältnissen nichts änderte. Zu dieser Zeit sehen wir Corneille unter den von Cardinal Richelieu in Gunst genommenen fünf Dichtern, denen dieser die Ausführung seiner dramatischen Entwürfe übertrug, so daß jeder von ihnen einen Act jedes Stücks zu liefern hatte, — ein Verfahren, das schon allein für die geringe Kenntniß zeugt,

welche der berühmte Staatsmann von der Natur und dem Wesen der Dichtung und von der Bedeutung der künstlerischen Individualität im Kunstwerk, insbesondere im Drama, hatte und das wohl überhaupt einzig in der Geschichte des Dramas dasteht. Denn die aus den Compagniefabriken, denen wir weiterhin noch zu begegnen haben, hervorgegangenen Stücke beruhten theils auf einem wesentlich andren Verfahren, theils traten sie nicht mit solchem künstlerischen Anspruche auf. Taschereau glaubt, daß eine Reise, die Richelieu im Jahre 1634 mit Ludwig XIII. nach der Normandie unternommen, die Veranlassung zu jener seltsamen Auszeichnung dargeboten haben dürfte. Corneille war nämlich bei dieser Gelegenheit vom Erzbischof von Rouen aufgefordert worden, das Ereigniß in einer Ode zu feiern. Er lehnte dies zwar bescheidentlich ab, aber in einer Form, welche für eine höchst schmeichelhafte Ausführung des Auftrags angesehen werden konnte und von Richelieu jedenfalls auch so aufgenommen worden ist.

Außer mit seinem Antheil an der solcher Art entstandenen Comédie des Thuilleries (1635) trat Corneille in diesem Jahre zum ersten Mal mit einer Tragödie im höheren Stil, mit seiner Medée, auf. Es liegen ihr die gleichnamigen Tragödien des Euripides und des Seneca zu Grunde. Dem letzteren sind ganze Stellen entlehnt. Corneille suchte nur das, was ihm darin schwach oder fehlerhaft schien, zu verbessern und das Ganze in seine Empfindungs- und Darstellungsweise zu übertragen. Obschon sich dabei die großen Eigenschaften des Dichters im Einzelnen zeigten und besonders die Sprache sich über die aller Tragödien der Zeit erhob, war der Erfolg doch kein zu großer. Der Stoff war zu abstoßend, die langen Monologe und Reden ermüdeten. Auch hier fand also der Neid und die Eifersucht seiner poetischen Nebenbuhler noch keine Veranlassung hervorzubrechen. Um so mehr regte der beispiellose Erfolg dazu auf, den Corneille mit seinem Cid im folgenden Jahre errang.

Man sagt,*) daß M. de Chalon, der frühere secrétaire des commandemens de la reine-mère, welcher sich nach Rouen in's Privatleben zurückgezogen hatte, Corneille zuerst auf die Spanier, insbesondere auf Guillen de Castro's Las Mocedades del Cid aufmerksam

*) Beauchamps erzählt es dem Jesuitenpater Tournemine in Rouen nach, von dem wohl auch Voltaire manches Anecdotische über Corneille bezogen hat.

gemacht habe, dessen erster Theil bekanntlich seinem Cid zu Grunde liegt und dem er eine ganze Reihe kleiner Stellen entlehnte. Corneille eröffnete seinen Landsleuten in diesem Gedicht eine Welt ganz neuer Empfindungen, die um so mehr zur Bewunderung hinrissen, als sie sich in einer Sprache von einem so erhabenen Schwunge, von einem so lichtvollen Glanze entfalteten und sich in einer solchen Fülle von Lebensweisheit offenbarten, wie man sie noch nie von der Bühne herab gehört hatte, zumal die damalige Schauspielkunst alle Mittel besessen zu haben scheint, sie zu vollster Wirkung zu bringen. War doch der Zustand des Theaters in den letzten Jahren ein so vorgeschrittener geworden, daß Corneille in seinem dem Cid kurz vorausgegangenen Lustspiele L'Illusion sagen konnte:

A présent le théâtre
Est en un point si haut que chacun l'idolâtre
Et ce que votre temps voyait avec mépris
Est aujourd'hui l'amour de tous les bons esprits,
L'entretien de Paris, le souhait des provinces.
Le divertissement le plus doux de nos princes,
Les délices du peuple et le plaisir des grands;
Il tient le premier rang parmi leurs passe-temps;
Et ceux dont nous voyons la sagesse profonde
Par leurs illustres soins conserver tout le monde,
Trouvent dans les douceurs d'un spectacle si beau
De quoi se délasser d'un si pesant fardeau.
Même notre grand roi, ce foudre de la guerre,
Dont le nom se fait craindre aux deux bouts de la terre,
Le front ceint de lauriers, daigne bien quelquefois
Prêter l'oiel et l'oreille au théâtre françois.
C'est là que le Parnasse étale ses merveilles.
Les plus rares esprits lui consacrent leurs veilles;
Et tous ceux qu'Apollon voit d'un meilleur regard
De leurs doctes travaux lui donnent quelque part.
D'ailleurs, si par les biens on prise les personnes,
Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes.

„Der Enthusiasmus, welchen der Cid erregte,“ — heißt es bei Pelisson — „grenzte geradezu an Verzückung. Man konnte sich nicht satt an ihm sehen. Man hörte von nichts als von ihm in den Gesellschaften sprechen. Die schönsten Stellen desselben gingen von Mund zu Munde. Man ließ sie den Kindern auswendig lernen und in ein=

zelnen Gegenden Frankreichs war es sprichwörtlich geworden zu sagen: Schön, wie der Cid!" Je berauschender dieser Eindruck aber war, um so tiefer mußten sich diejenigen verletzt fühlen, welche sich dadurch zurückgesetzt fanden und, bei der Selbstverblendung, welcher der künstlerische Geist so leicht unterworfen ist, das Streben nach einem ähnlichen Ruhm mit dem berechtigten Anspruch darauf verwechselten.

Scudéry war der erste, welcher in seinen Observations sur le Cid (Paris 1637) mit einem Angriff, anfänglich aber nur anonym, hervortrat und hiermit einen der denkwürdigsten und heftigsten literarischen Kämpfe eröffnete, über welchen man die Literatur bei Taschereau übersichtlich zusammengestellt und von der man das Wichtigste in der Voltaire'schen Ausgabe abgedruckt findet. Es ist fraglich, ob ein im Jahre 1637 erschienenes Gedicht Excuse à Ariste wirklich von Corneille herrührt*) und wenn es der Fall, ob es vor oder erst nach dem Cid erschienen ist. Dem ersteren scheint fast die Stelle „J'ai peu de voix pour moi" — nach dem geschilderten Erfolge des Cid zu widersprechen.**) Jedenfalls wurde es Corneille zugeschrieben und gegen ihn benutzt, was aus einem andern Libell hervorgeht, welches Mairet, der sich besonders durch ihn in seinem Dichterruhm geschmälert fühlte, durch Claveret, einen unbedeutenden Dramatiker der Zeit, auch wieder ano-

*) Es ist ungewiß, ob eine Stelle in Corneille's Lettre apologétique, in welcher er sich gegen die Autorschaft eines Schriftstücks verwahrt, durch welches sich Scudéry beleidigt fühlte, sich auf die Excuse à Ariste bezieht.

**) Es heißt darin:

Je sais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer je ne fais point de ligue,
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai sans brigue,
Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de réduit en réduit.
Mon travail sans appui monte sur le théâtre;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
Là, sans que mes amis prêchent leurs sentimens,
J'arrache quelque fois leurs applaudissemens.
Là, content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne,
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans:
Par leur seule beauté ma plume est estimée,
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

nym, in die Welt schleudern ließ. Es war betitelt: l'Auteur du Cid espagnol à son traducteur français sur une lettre en vers qu'il a fait imprimer intitulée Excuse à Ariste, où après cent traits de vanité il dit de soi-même:

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Es folgte als Antwort darauf ein Rondeau, das ebenfalls wieder Corneille zugeschrieben wurde und sowohl mit den Worten beginnt als auch wieder schließt: „Qu'il fasse mieux ce jeune jouvencel“, dem darin auch noch der Name eines feierlichen Narren zu Theil wird.

Wie es sich nun immer um die Autorschaft dieser beiden Gedichte verhalten mag, so schrieb Corneille doch jetzt auch noch offen einen Lettre apologétique du Sieur Corneille contenant sa réponse aux observations faites par le Sieur Scudéry sur le Cid (1637).

„Es genügt Ihnen nicht — heißt es hier — daß Ihr Tadel mich öffentlich zerreißt, Sie dringen mit ihren Angriffen bis in mein Cabinet und überhäufen mich noch mit ungerechten Beschuldigungen, wo es Ihnen besser anstände, mich um Verzeihung zu bitten. Ich habe die Schrift nicht geschrieben, die Sie beleidigt.*) Ich habe sie von Paris aus nebst einem Brief erhalten, der den Namen des Verfassers enthält. Was ich Ihnen aber sagen kann ist, daß ich weder an Ihrem Adel, noch an Ihrer Tapferkeit zweifle, nur daß es sich hier nicht um die Frage, wer von uns edler und tapferer, sondern um die handelt, um wie viel besser der Cid als L'amant libéral ist. Haben Sie denn nicht überlegt, daß der Cid dreimal im Louvre und zweimal im Hôtel Richelieu gespielt worden ist? Wenn Sie meiner armen Chimène Unkeuschheit, Prostitution, Vatermord, ja alles Abscheuliche vorwerfen, haben Sie sich da gar nicht erinnert, daß die Königin, die Prinzessinnen und alle tugendhaften Frauen des Hofs und der Stadt sie als eine ehrenhafte Jungfrau gewürdigt und gefeiert haben? Sie wollen mich für einen bloßen Uebersetzer ausgeben wegen der 72 Verse, die ich einem Werke von 2000 Versen entlehnt habe, was Alle, die sich darauf verstehen, gewiß nicht als bloße Uebersetzung beurtheilen werden. Sie haben sich gegen mich ereifert, weil ich den Namen des spanischen Autors verschwiegen hätte, obschon Sie den Namen desselben nur erst durch mich kennen und sehr wohl wußten, daß ich ihn gegen niemand verheimlicht, sondern dem Herrn Cardinal, Ihrem und meinem Herrn, das Original davon selbst überbracht habe.“

Scudéry wendete sich nun, sei es aus eigenem Antriebe, sei es auf Veranlassung Richelieu's an die von letzterem gegründete und in

*) Entweder die Excuse à Ariste oder La défense du Cid die ebenfalls inzwischen anonym erschienen war.

seinen Schutz genommene französische Akademie, indem er die von ihm gegen den Cid erhobenen Einwände der Beurtheilung derselben unterwarf. Sie lassen sich auf folgende sechs Punkte zurückführen. 1. daß das Sujet des Cid nichts tauge; 2. daß es die wesentlichsten Regeln der dramatischen Dichtung verletze; 3. daß es der Führung der Handlung an Folgerichtigkeit fehle; 4. daß diese Dichtung viel häßliche Verse enthalte; 5. daß fast alle ihre Schönheiten gestohlen seien, und 6. daß der Werth, den man ihr beilege, hiernach als ein durchaus ungerechtfertigter erscheine.

Inzwischen ging der Libellenkampf immer fort. Ja, es ist möglich, daß Richelieu's offenes Eintreten für das an die Academie gerichtete Gesuch, welches als Unterstützung der Angriffe auf Corneille gedeutet werden konnte, die Gegner des letzteren immer kühner und rücksichtsloser machte. Der Streit, an dem sich neben verschiedenen anonymen Schriftstellern Claveret und Mairet auf's Neue betheiligten und in dem besonders Le jugement du Cid composé par un bourgeois de Paris bemerkenswerth ist, gewann solche Heftigkeit, daß Richelieu an Mairet durch Boisrobert schreiben ließ: er habe sich zwar mit Vergnügen Alles vorlesen lassen, was über den Cid geschrieben worden und sich besonders an seinem Briefe erfreut, doch nur so lange der Streit sich in den Grenzen geistvoller Einwände und unschuldiger Spöttereien bewegt habe. Da er jedoch den Charakter der Beleidigung, Schmähung und Drohung annehme, sei er entschlossen, demselben ein Ende zu machen. Obschon er das letzte Libell Corneille's nicht kenne und im Voraus überzeugt sei, daß diesem die hauptsächlichste Schuld dabei treffe, er ihm auch bei Gefahr seines Mißfallens weitere Schritte habe verbieten lassen, müsse er doch andrerseits fordern, daß auch Mairet sich aller weiteren Beleidigungen enthalte und der früheren Freundschaft mit Corneille eingedenk sei, wenn er die Gnade des Cardinals nicht verlieren wolle.

Die Geschichte jener Zeit ist so mit Anecdoten erfüllt und die Urtheile über sie und ihre Persönlichkeiten so vielfach auf diese gegründet, daß es, um zu einem nur einigermaßen billigen Urtheile gelangen zu können, nöthig erscheint, die wirklichen Thatsachen streng von den anecdotischen Ueberlieferungen zu sondern, die in der damaligen Memoirenliteratur eine so ergiebige Quelle haben. Dies wird auch bei der Beurtheilung des Verhältnisses nöthig sein, in welchem

Richelieu zu diesem Streite gestanden und in welcher man ihn gewöhnlich halb die Rolle eines kleinlichen Intriganten, halb die eines eitlen Narren spielen läßt. Da wird man vor Allem einen Blick auf die von ihm gegründete Academie und seine mit dieser Schöpfung verbundenen Absichten werfen müssen.*)

Neben der Politik und den religiösen Parteikämpfen waren es die literarischen Interessen, welche seit Anfang des 17. Jahrhunderts die höheren gesellschaftlichen Kreise der französischen Hauptstadt bewegten. Fast jedes ihrer Mitglieder strebte nach literarischem Ruhm oder Einfluß. Neben der tonangebenden Gesellschaft des Hôtel de Rambouillet waren verschiedene kleinere Vereinigungen entstanden, welche hierfür einen Mittelpunkt zu bilden suchten oder Sprache und Literatur zum hauptsächlichsten Gegenstand der Unterhaltung machten. Derartige Kreise hatten sich um Melle Gournay, um Balzac, um Malherbe, obschon dieser auch schon die Seele des Hôtel de Rambouillet war, gebildet. Auf diese Weise pflegte sich auch etwas später, um 1629, eine kleine Gesellschaft im Hause Valentin Conrart's**), eines an sich nicht gerade hervorragenden Mannes, zu versammeln. Man hatte dasselbe nur deshalb erwählt, weil es für die in der Stadt zerstreut wohnenden Mitglieder am bequemsten gelegen war. Zu ihnen gehörten Jodeau, Gombauld, Chapelain, Giry, Habert, Malleville Serizay, der Abbé Cerisy und dessen Bruder. Der Zweck dieser Zusammenkünfte war ursprünglich nur wechselseitiger Austausch der Meinungen, Mittheilung literarischer Arbeiten, sowie überhaupt gegenseitige geistige Anregung und Förderung. Obschon man übereingekommen war, diesen Verein geheim zu halten, erfuhren doch nach und nach Faret, Desmarest und Boisrobert davon. Als nun der letztgenannte um Eintritt in die Gesellschaft bat, glaubte man ihm das um so weniger abschlagen zu sollen, als er in der besonderen Gunst des Cardinals Richelieu stand, der nun natürlich ebenfalls von

*) Siehe darüber Pelisson et d'Olivet, Histoire de l'Académie. Paris 1858. — König, Wilh. Zur französischen Literaturgeschichte. Halle a/S. 1877. — Lotheissen, a. a. O. S. 239.

**) Conrart (1603—75) stammte aus Valenciennes. Er hatte keine academische Bildung genossen, nahm aber, ohne sich selbst thätig an ihr zu betheiligen, ein lebhaftes Interesse an der Literatur. Er war Secretär des Königs und wurde auch zu dem der französischen Akademie ernannt.

der Existenz dieses literarischen Vereins erfuhr. Es ist wahrscheinlich, daß er, dessen ganzes Streben auf Centralisation der Macht, Gewalt und des geistigen Lebens gerichtet war, sich schon lange mit dem Gedanken getragen hatte, auf diese Weise einen Einfluß auf die Literatur, ja selbst auf den Geschmack zu gewinnen und diesem herbei eine gewisse Einheit zu geben. Wenigstens ließ er fast unmittelbar darauf bei jener Gesellschaft anfragen, ob sie sich nicht unter seinen Schutz stellen wolle, wogegen er ihr einen königlichen Freibrief auszuwirken und jedem Einzelnen seiner Gunst zu versichern bereit sei. Trotz einiger Bedenken ging die Gesellschaft, um sich den mächtigen Cardinal nicht zum Feinde zu machen, auch darauf ein (1633). Sie suchte durch Heranziehung einiger Mitglieder von bevorzugter gesellschaftlicher Stellung ihr Ansehn zu mehren, ernannte Serizay zum Präsidenten, Desmarest zum Kanzler und Conrart zum Secretär und beschloß nun regelmäßig Sitzungsberichte abzufassen. Die erste Sitzung der also reformirten Gesellschaft fand am 13. März 1634 statt. Sie nahm nun den Namen der Académie française an, entwarf Statuten, welche die Zahl der Mitglieder, ihre Funktionen und den Zweck der Vereinigung näher bestimmten. Als Hauptzweck wurde die Reinigung und Feststellung der Sprache bezeichnet, daher auch die Herstellung eines Wörterbuchs und einer Grammatik, sowie weiterhin die einer Rhetorik und Poetik in Aussicht genommen. Dagegen wollte man sich mit der Beurtheilung der Werke einzelner Schriftsteller nur soweit befassen, als die Autoren derselben etwa selbst darauf antrügen. Am 29. Januar 1635 erhielt die neue Akademie das königliche Patent, welches ihren Mitgliedern große Freiheiten gewährte; wogegen die Registrirung desselben beim Pariser Parlamente auf großen Widerstand stieß, der erst nach zweijährigem Kampfe besiegt wurde (9. Juli 1637).

Es ist kein Zweifel, daß die französische Academie einen großen Einfluß auf Form und Geist der französischen Literatur, und was uns allein hier angeht, auf das französische Drama ausgeübt hat. Sie hat, je nachdem man diesen Einfluß geschätzt, ihre begeisterten Vertheidiger und Lobredner, wie ihre heftigen Gegner gefunden. Diese legen ihr die Starrheit der sprachlichen Formen, den Formalismus der Dichtung zur Last und weisen darauf hin, daß weder Descartes noch Pascal, weder Molière, Rousseau noch Diderot Mitglieder der Academie waren. Wogegen ihr jene wieder die Reinheit und Schön-

heit der Sprache, die Klarheit der Form, die lichtvolle Anordnung in den Werken der französischen Literatur zuschreiben. Lotheissen ist zwar der Meinung, daß die Academie weder so viel Tadel, noch so viel Lob verdiene. Er glaubt, daß der französische Geist auch ohne sie dieselben Formen gewonnen haben würde, zu denen er ja die Richtung lange schon vor ihr eingeschlagen habe. Allerdings war der academische Geist bereits früher da, als die Academie, sie hat ihn so wenig geschaffen, daß sie vielmehr selbst erst ein Produkt desselben mit ist. Er ist mit der Renaissance entstanden, weil diese von den Gelehrten ausging, denselben Gelehrten, welche früher in der Scholastik eine ganz einseitige Verstandescultur gepflegt hatten, und auch jetzt wieder mit dieser die natürlichen Antriebe des französischen Geistes einengten und unterdrückten. Die Poetik des Aristoteles würde nie das ungeheure Ansehen, das sie behauptete, haben gewinnen können, wenn dieser Philosoph nicht einen der Grundpfeiler der scholastischen Philosophie gebildet und dieses Ansehen noch fortdauernd behauptet hätte.

Nicht aus der Natur des französischen Volkes und Geistes, nur von den Gelehrten und ihren Traditionen ging der academische Geist der Renaissance aus. Er entwickelte sich noch überdies längere Zeit unter fremdem, unter italienischem Einflusse. Die französische Academie aber förderte ihn, sie gewöhnte die französische Nation daran, ein so großes Gewicht auf die Ausbildung der überlieferten Formen, auf das Festhalten an diesen zu legen. Nur zu lange hemmte sie jeden Fortschritt, wobei sie sich besonders feindlich gegen das Lustspiel verhielt. Nicht aus ihr gingen die selbständigeren Geister eines Molière, La Rochefoucauld, Rousseau, Diderot und der romantischen Schule hervor. Vielmehr beweist deren Auftreten, daß in der Natur des französischen Volksgeistes auch noch andere Antriebe lagen, als die, welche die academische Schule in Frankreich verfolgte. Es gereicht ihr aber zum Lobe, ihre Herrschaft mit so viel Maß ausgeübt zu haben, daß neben ihr derartige Erscheinungen noch immer entstehen und Wirkungen verbreiten konnten und sie in die Reihe ihrer Mitglieder Gegner wie Anhänger Shakespeare's und der romantischen Schule aufnahm, sobald diese nur correct und schön französisch zu schreiben verstanden.

Nachdem Richelieu sein Werk, und wie wir gesehen, nicht ohne Mühen und Kampf endlich zur staatlichen Anerkennung gebracht, mußte

ihm vor allem daran liegen, die Bedeutung desselben in einer imponirenden und epochemachenden Weise hervortreten zu lassen. Er ergriff hierzu die erste Gelegenheit, welche sich bot. Und in der That mußte der zwischen den gelehrten Dichtern und Corneille ausgebrochene Streit, an dem so zu sagen die ganze Nation mit betheiligt war, dazu eine treffliche Handhabe bieten, wobei ich es ganz unentschieden lasse, ob Scudéry selbst auf den Gedanken kam, die Academie als oberste Instanz in Dingen der schönen Literatur und des guten Geschmacks anzurufen, oder ob ihm dieser Gedanke, sei es unmittelbar oder nur mittelbar von Richelieu eingegeben war.

Man hat freilich die Triebfeder zu dem Verfahren des großen Cardinals in dieser Angelegenheit lieber in dem kleinlichen Neide seiner durch Corneille's Ruhm ebenfalls tief beleidigten Dichtereitelkeit gesucht und hier auch zu finden geglaubt. An sich würde ich eine solche Eitelkeit keineswegs für geradezu unverträglich mit den ohne Zweifel großen Eigenschaften dieses Mannes halten. Aber alles was man davon erzählt beruht auf nur wenigen darüber in Umlauf gebrachten Anecdoten, die sich zum Theil widersprechen, zum Theil nur geringe innere Wahrscheinlichkeit haben. Wie es damals ganz allgemein zum guten Tone gehörte, liebte auch Richelieu die Dichtung und die schönen Wissenschaften, und mehr noch, als sie, das Theater. Wie es seiner Stellung zukam hatte er zugleich den Ehrgeiz als Förderer derselben erscheinen zu wollen, nebenbei aber die Schwachheit, sich gelegentlich selbst als Dichter zu versuchen und als dieser angesehen und anerkannt zu werden. Doch schätzte er sich selbst viel zu hoch, um sich jemals durch den Dichterruhm eines Andren berührt fühlen zu können, daher er auch nicht mit eignem Namen als Dichter hervortrat. Um von ihm annehmen zu können, daß er in dem Maße, wie es von ihm verbreitet worden, auf den Ruhm eines Andren eifersüchtig und auf die eigne Dichtereigenschaft eitel gewesen sei, würde er sich zur Ausführung seiner Erfindungen nie andrer Hülfe haben bedienen dürfen oder diese Mithülfe doch zu verdecken versucht haben müssen. Ein Mann, der bereit ist, seinen Ruhm mit noch fünf andren Dichtern zu theilen, von denen wenigstens einer, Corneille, wie wir gesehen, schon damals, als erster dramatischer Dichter anerkannt war, wird unmöglich einer so empfindlichen und kleinlichen Eifersucht fähig sein können. Richelieu suchte seinen Stolz vielmehr darin, daß er die gewöhnlichen Ehren des

Dichters verschmähte und wenigstens äußerlich andern überließ, wie er dies ja auch ebenso mit den Gelehrten seiner Academie hielt, trotz der Abhängigkeit, in welcher sie von ihm standen. Ganz unmöglich ist es mir aber, von einem Manne seines scharfen Verstandes annehmen zu können, daß er, der an der ihm zugeschriebenen Dichtung, der Comédie des Thuilleries, vielleicht nicht einen einzigen Vers selbst geschrieben hatte,*) einen andren Dichter öffentlich gerade deshalb mit hätte anklagen lassen sollen, weil er bei einer Dichtung von 2000 Versen 72 zugestandenermaßen von einem andren entlehnt, dabei aber doch wieder in eine ganz neue Form gebracht hatte.

Man fühlte auch ohne Zweifel die Schwäche dieser Behauptungen, daher man sie durch andere Motive zu stützen suchte. Corneille soll hiernach den Zorn des Cardinals noch in zwiefacher Weise erregt haben. Zuerst durch eine Aenderung, die er im Plane von Richelieu's Les Thuilleries sich eigenmächtig erlaubt hätte, was ihm schon damals von diesem den Verweis zugezogen habe: „Qu 'il fallait avoir un esprit de suite;**) sodann durch die beleidigende Beziehung, welche man in der Stelle:

Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée

des ihm zugeschriebenen Gedichts an Ariste auf Richelieu fand. Daß man Corneille bei diesem wegen dieser Stellen verdächtigte, ist zweifellos. Corneille scheint sich eben darum gegen die Autorschaft dieses Gedichts in seinem lettre apologétique ausdrücklich verwahrt zu haben, jedenfalls stellt er darin auf das Bestimmteste in Abrede, daß es ihm je in den Sinn kommen konnte, eine so hohe und mächtige Person wie den Cardinal irgend beleidigen gewollt zu haben.

Daß Richelieu anfänglich zum Ruhme des Cid noch mit beitrug, geht daraus hervor, daß er denselben zweimal in seinem Palais zur Aufführung bringen ließ. Doch halte ich es immer für möglich, daß sich später in sein Verhalten in dieser Angelegenheit eine gewisse persönliche Animosität einmischte, die aber, wie ich noch zeigen werde, nur

*) Erst bei seiner Grande Pastorale soll er auch an der Ausführung betheiligt gewesen sein und gegen 500 Verse geschrieben haben. Mirimare und das Gelegenheitsstück Europe, von dem das erste unter Desmarest's Namen erschien, sollen ganz von ihm sein.

**) Diese Anecdote ist erst nachträglich von Voltaire ans Licht gezogen worden.

vorübergehend gewesen sein kann, und jedenfalls nicht das eigentliche bewegende Motiv seines Verhaltens war. Am wenigsten möchte dafür der wohl nicht einmal sicher gestellte Umstand sprechen, daß er in seinem Hotel auch eine travestirte Aufführung des Cid habe veranstalten lassen. Richelieu glaubte sicher, selbst über dem größten Dichter der Zeit noch so hoch zu stehen, um ihn gelegentlich zu seiner und Anderer Kurzweil verspotten zu können.*) Auch war er, so hoch er den Cid immer stellen mochte, mit vielem darin doch nicht principiell einverstanden. Und wenn er es selbst gewesen wäre, würde er keineswegs angestanden haben, denselben preiszugeben, falls dies seine Zwecke zu fördern schien. Männer, wie er, sind immer bereit, Alles, was diesen im Wege steht, rücksichtslos wegzuräumen oder das, was sich ihnen als Mittel eines erstrebten Erfolgs darbietet, ebenso zu benutzen.

Den meisten Widerstand, das Ansehen der Academie bei dieser Gelegenheit in's volle Licht zu stellen, fand aber Richelieu bei letzterer selbst. Man mochte der Worte eingedenk sein, die Balzac an Scudéry in Bezug auf seine Observations sur le Cid geschrieben hatte: daß die Erfolge, die man durch Aristoteles erringe, keineswegs die einzigen seien, und daß „savoir l'art de plaire ne vaut pas tant que savoir plaire par art". Man wollte sich daher nicht durch eine Parteinahme und ein Urtheil verhaßt machen, welches wenigstens eine der beiden streitenden Parteien, wenn nicht beide verletzen mußte. Auch schützte man vor, daß man nach den Statuten nur über solche Werke zu richten befugt sei, deren Verfasser darum nachgesucht hätten.

Richelieu beauftragte Boisrobert, Corneille hierzu zu bestimmen. Doch dieser, der einsah, daß für ihn dabei nur zu verlieren, aber nichts zu gewinnen sei, wich dieser Aufforderung aus, bis Boisrobert sie ihm diese als dringlichen Wunsch des Cardinals darstellte. Auch jetzt (Brief vom 13. Juni) lehnte er noch die Zumuthung ab, fügte aber hinzu: „Die Herren von der Academie können ja thun, was ihnen beliebt und da Sie mir schreiben, daß Se. Herrlichkeit ihr Urtheil gern sehen möchte und dieses sie unterhalten (divertir) wird, so habe

*) Entging er doch selbst derartigen Verspottungen nicht, wie die Titel folgender in Antwerpen gedruckter Stücke beweisen: Le Cardinal de Richelieu tâche d'entrer en Paradis. T. C. en 5. actes. — Le cardinal chassé du paradis. C. — Le cardinal aux enfers, farce.

ich nichts weiter zu sagen (je n'ai rien à dire)." Da dies die Academie nur als ein nothgedrungenes Zugeständniß ansehen konnte, so bedeutete Richelieu einen seiner Vertrauten, ihre Mitglieder wissen zu lassen, daß er hinfort sie ganz nur so lieben würde, wie sie ihn hierin liebten.

Chapelain, Desmarest und Bourzeys wurden nun mit dem Entwurfe betraut, welcher dann Richelieu vorgelegt ward, seinen Beifall aber nicht ganz erhielt. Er fand einiges nicht genau und mild genug ausgedrückt. Er wollte noch einige Hände voll Blumen darüber ausgestreut sehen; woraus genügend erhellt, daß eine andre Randbemerkung: es handle sich hier nicht wie bei der Beurtheilung der Gerusalemme liberata und des Pastor fido um Differenzen zwischen den Leuten von Geist, sondern um die zwischen den Gelehrten und den bloßen Liebhabern (entre les doctes et les ignorants) — nicht zu einer strengeren Beurtheilung des Cid auffordern sollte. Allerdings fand die zweite Redaction noch weniger Beifall. Man war — wie er jetzt sagte — zu sehr in das andre Extrem gefallen; man hatte zu viel Blumen verschwendet. Daher man zuletzt doch wieder ziemlich auf den ersten Entwurf zurückkam.

Die Academie hatte sicher so gerecht wie möglich zu verfahren geglaubt. Sie hatte sich ganz nur auf die Prüfung der ihr von Scudéry vorgelegten Einwürfe beschränkt. Sie hatte dieselben theils verworfen, theils gemildert, theils, nur gerade freilich die wesentlichsten, zu den ihren gemacht. Hatte doch Scudéry mit einzelnen seiner Einwendungen gar nicht so Unrecht. Allein die Academie hätte vor Allem den durchaus gehässigen, Alles nur geflissentlich herabsetzenden Ton derselben zu rügen gehabt. Gerade hierüber ging sie schweigend hinweg. Die Wirkung war, daß auch ihre Beurtheilung als eine sehr geringschätzende erscheinen mußte, wie sie etwa ein Scudéry verdient hätte, nicht aber ein Corneille. Besonders hielt auch sie an der Ansicht fest, daß der Charakter der Chimène als ein sehr schwächlicher aus dem Kampfe zwischen Pflicht und Liebe hervorgehe. Sie eignete sich zwar nicht die Vorwürfe der Unkeuschheit, des Vatermords und der Ungeheuerlichkeit an, mit der Scudéry diesen Charakter überhäuft hatte, aber sie glaubte doch, daß das Stück durch ihn nicht diejenige sittliche Wirkung auszuüben vermöge, die man von der Tragödie zu fordern berechtigt sei. Sie tadelte nicht, daß Chimène den Mörder ihres Vaters noch liebe, wohl aber erklärte sie es für unnatürlich und abstoßend,

daß diese den Cid heirathe und sich hierzu sogar noch an demselben Tage entschließe, an dem ihr Vater getödtet worden war.

Es ist wahr, daß Corneille zu diesen Einwürfen Veranlassung gegeben hatte; daß seine Tragödie gegen den Schluß hin Motive aufnimmt, die fast einen lustspielartigen Charakter haben, daß ihr Ausgang nicht ohne eine tiefe Dissonanz bleibt. Die Beschuldigung der Unsittlichkeit aber beweist, wie wenig die Herren von der Academie, wie wenig Richelieu, der ihre Ansicht doch sicherlich theilte, die wahre Absicht des Dichters begriffen hatte, der gerade für das natürliche Gefühl gegen die Unsittlichkeit der aus dem conventionellen Ehrbegriff entspringende Forderungen eintrat, freilich in einer etwas zweideutigen Weise, weil diese Forderungen zugleich mit einer Pflicht verbunden erschienen, die in dem heiligsten Verhältnisse der Natur, in der kindlichen Pietät, wenn auch nur gegen einen Vater wurzelt, welcher das Glück seines Kindes rücksichtslos einem aufwallenden und ebenfalls unberechtigten Ehrgefühl opferte. Doch sollte Richelieu zur Rechtfertigung Corneille's selbst wieder beitragen, indem er kurz nach dem Cid ein erneutes Verbot gegen die Duelle erließ, was man gewiß nur den Wirkungen dieses Stücks, und gewiß nicht unsittlichen, zurechnen darf.*)

Natürlich war Scudéry ungleich mehr von den Sentiments de l'académie française sur le Cid befriedigt als Corneille. Auch dieser machte aber zuletzt zum bösen Spiel gute Miene. Er hatte dem vorausgesehenen Schiedsspruch die Spitze schon dadurch abzubrechen gesucht, daß er die erste Ausgabe des Cid (Anfang 1637) der Nichte und Geliebten des Cardinals Richelieu, der Herzogin von Aiguillon, widmete, was ohne Zweifel mit Billigung Richelieu's geschah. Jetzt, am 23. December 1637, schrieb er an Boisrobert, indem er ihn für Einsendung der ihm von Richelieu ausgeworfenen Pension dankt: „Da Sie mir rathen der Academie nicht zu antworten in Rücksicht auf die Personen, die dabei interessirt sind, so bedarf es für mich keines weiteren Auslegens. Ich bin etwas mehr von dieser Welt, als Heliodor, der lieber sein Bisthum, als sein Buch preisgab. Mir ist das Wohlwollen meines Herrn lieber, als aller Beifall der Welt. Ich werde schweigen, nicht aus Verdruß, sondern aus schuldiger Achtung."

*) Man sagt, daß allein seit der Thronbesteigung Heinrichs IV. bis zum Jahre 1607 tausend Edelleute im Duell gefallen seien. Trotz verschiedener gegen diese Duellwuth erlassener Verbote grassirte dieselbe immer noch fort.

Aus dieser Stelle geht deutlich hervor, daß Richelieu Corneille sein Wohlwollen niemals entzogen, wohl aber in seiner herrischen und rücksichtslosen Weise von ihm gefordert hatte, sein Stück und seinen Dichterruhm in einem bestimmten Umfange seinen Zwecken zu opfern. Damit stimmt überein, daß Corneille's Vater (der schon im folgenden Jahre starb) Anfang 1637 mit seiner Familie in den Adelstand erhoben ward; ein Ereigniß, dem Richelieu sicher nicht fern stand; daß dieser Corneille im Jahre 1638 wieder mit der theilweisen Ausführung eines von ihm neu entworfenen dramatischen Stückes, L'aveugle de Smyrne, betraute, daß der Horace, nach einem Briefe Chapelains, zuerst im Palais Cardinal zur Aufführung kam*) und nach der Erzählung Fontenelle's, der hierin gewiß nicht verdächtig sein kann, Richelieu Corneille's Heirath in derselben herrischen Weise unterstützte, mit der er ihn früher in seiner Dichterehre gekränkt.**)

Es erklärt sich hieraus die überschwängliche Widmung, mit welcher Corneille dem Cardinal 1641 den Druck seines Horace überreichte, und beweist zugleich, daß jene angeblich einem von Corneille nach der ersten Aufführung seines Horace geschriebenen Brief entnommene Stelle: „Horace fut condamné par les Duumvirs, mais il fut absout par le peuple“ entweder erfunden ist oder sich doch nicht auf Richelieu beziehen kann.

Indessen ist anzunehmen, daß Richelieu's Verfahren in Corneille's Streit mit Scudéry Corneille aufs Tiefste verwundet und empört haben mochte und er dieses Gefühl trotz der Wohlthaten, die er fort und fort von dem großen Cardinal empfing und auch annahm und der Dankbarkeit, die er ihm dafür zollte, nie überwunden hat; wovon Fontenelle wohl aus Ueberlieferungen wissen konnte. Ich halte es daher auch für möglich, daß Corneille nach Richelieu's Tode (1642) jenes Quattrain verfaßt habe, das man ihm zuschreibt:

---

*) Ich folge hier Royer a. a. O. III. S. 25.

**) Richelieu, heißt es hier, fragte Corneille eines Tages (im Jahre 1640), ob er wieder an einem Drama arbeite. Corneille erwiderte, daß es ihm dazu an der nöthigen Ruhe fehle, weil ihm die Liebe den Kopf verdreht habe, die Liebe zu der Tochter des Lieutenant Général des Andelys, der sie ihm aber verweigere. Richelieu ließ diesen sofort nach Paris kommen, der mit Zagen vor dem gefürchteten Manne erschien und herzlich froh war, daß es sich nur um die Befriedigung Corneille's handelte. Mit Freuden gab er seine Tochter nun einem Manne, der so mächtige Fürsprecher hatte.

Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien:
Il m'a fait trop de bien pour en dire du mal,
Il m'a fait trop de mal pour en dire du bien.

Wiewohl ihn auch schon dieses, seiner erst kürzlich geschriebenen Widmung gegenüber compromittirt.

Dagegen sträube ich mich gegen die Annahme, daß er der Verfasser folgenden Sonetts sei, welches Voltaire auf einem in ein Exemplar der Granet'schen Ausgabe der hinterlassenen Poesien Corneille's eingehefteten Flugblatt abgedruckt fand. Es ist dem Grabe Ludwigs XIII. gewidmet, welcher seinem großen Minister schon im folgenden Jahre (1643) nachgefolgt war und lautet:

Sous ce marbre repose un monarque sans vice,
Dont la seule bonté déplut aux bons François:
Ses erreurs, ses écarts, vinrent d'un mauvais choix
Dont il fut trop long-temps innocement complice
L'ambition, l'orgueil. la haine, l'avarice,
Armés de son pouvoir, nous donnèrent des lois.
Et bien qu'il fût en soi le plus juste des rois,
Son règne fut toujours celui de l'injustice.
Fier vainqueur au dehors, vil esclave en sa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour,
Que jusque dans sa tombe il le force à le suivre;
Et par cet ascendant ses projets confondus,
Après trents-trois ans sur le trône perdus,
Commençant à regner, il a cessé de vivre.

Denn abgesehen, daß dieses Sonett jenem Quattrain widerspricht, kann es Corneille schon deshalb kaum geschrieben haben, weil er nach der Widmung seines Horace das Recht so zu schreiben verwirkt hatte. Auch würde er, wenn er es damals bekannt gegeben hätte, seinen Gegnern nur neue Waffen gegen sich in die Hand gespielt haben, die man, als er einige Jahre später (1646) von Ludwig XIV. mit der poetischen Verherrlichung seines Vaters betraut wurde, sicher benutzt hätte.

Corneille hatte, wie schon gesagt, den Stoff seines Cid, dem ersten Theile von Guillen de Castro's Jugendthaten des Cid entnommen. Er war dem Gange der Handlung dieses Dramas im Allgemeinen gefolgt, hatte demselben sogar eine größere Anzahl einzelner Gedanken und Charakter-

züge fast wörtlich entlehnt. Gleichwohl war er kein bloßer Uebersetzer. Diese Verläumdung würde aber zur Wahrheit werden, wenn seinem Cid, wie Voltaire es annahm, auch noch Diamante's El honrador de su padre zu Grunde läge, der in den ersten Akten fast ganz mit ihm übereinstimmt. Selbst spanische Beurtheiler sind lange in Zweifel gewesen, welcher der beiden Dichter den anderen benutzt, ob Corneille, ob Diamante? Neuerdings hat es aber nicht nur der mit der spanischen Literatur sehr vertraute Puibusque höchst warscheinlich gemacht, daß Diamante später als Corneille gelebt, jedenfalls aber von ihm kein Druck vor 1659 erschienen sei,*) sondern auch Fée die Priorität der Dichtung dieses letzteren aus inneren Gründen in überzeugender Weise erwiesen.**)

Corneille hat von Guillen de Castro die Kunst durch die Schilderung großer Gemüthsbewegungen, durch die Entwicklung erhabener Grundsätze und Entschlüsse auf das Herz der Zuhörer zu wirken und dabei den Nachdruck auf die lebendige Darstellung der Situation zu legen gelernt. Die Art, wie er diese Zwecke erreichte, die Form, in der es geschah, war jedoch eine andere. Während der Spanier auf eine möglichst mannichfaltige, reiche und dabei phantasievolle malerische Darstellung ausging und hierbei besonders die äußere Situation betonte, war es Corneille, an die früheren Darstellungen der französischen Bühne anknüpfend, mehr um die gegensätzliche Entwicklung der inneren Motive, um die möglichste Klarstellung und Herausarbeitung der inneren Situation, mehr um das, was in dieser der Dichter gedacht haben würde, als um die aus ihr zu entwickelnde Handlung und eben deshalb um möglichste Vereinfachung der äußeren Situation zu thun. Woraus sich z. B. erklärt, daß er eine Gestalt, wie die der Prinzessin Urague in einer von der übrigen Handlung fast losgelösten und auf deren Entwicklung ohne allen Einfluß bleibenden Weise mit einer Ausführlichkeit behandelt hat, die ihn sogar mit dem Gesetze der Einheit des Orts in Conflict brachte. Kam für ihn die innere Lage seiner Personen mehr in Betracht, als die äußere, lag ihm mehr daran, dieselben über ihre Lebensansichten, ihre Grundsätze und Beweggründe sprechen, als aus den letzteren handeln zu lassen, so mußte ihm

*) Es ist im 11. Theil der Comedias de varios von diesem Jahre enthalten.

**) Etudes sur l'ancien théâtre espagnol. Paris 1873.

auch die fast nur auf ihr eigenes Empfinden bezogene Lage dieser Prinzessin genügen und die in diesem Sinne ausgeführte Darstellung derselben, so undramatisch sie immer war, doch interessant genug erscheinen.

Wie sehr Corneille in seinem Cid die Einheit des Orts auch verletzte, so hat doch die Absicht den reichen, mannichfaltig bewegten Stoff des Spaniers den Principien der classischen Tragödie so viel wie möglich zu nähern, viel zur Vereinfachung der einzelnen Situationen mit beigetragen. Ein andrer Grund hierzu lag aber noch in dem Zustand der damaligen Schauspielkunst, welche im ernsten Drama ihre ganze Stärke in der rhetorischen Declamation gehabt zu haben scheint und daher immer nach langen Monologen und Dialogen verlangte. Selbst wenn die Scene einmal figurenreicher wird, herrscht der Dialog und in diesem die Streitrede vor, die dann oft nur auf mehrere Personen vertheilt erscheint und gelegentlich durch eine andere sei es schlichtende oder entscheidende Ansicht und Stimme unterbrochen wird — eine Methode, der Corneille auch später noch treu blieb und die besonders auffällig in der berühmten Scene zwischen Auguste, Maxime und Cinna, im 2. Akte des Cinna und in der Eingangsscene von La mort de Pompée hervortritt.

Corneille führte die Sprache des Herzens, die Sprache der Empfindung und Leidenschaft auf der französischen Bühne ein, aber sie stand bei ihm fast immer unter dem Einfluß des Verstandes und der Reflection, ja hier und da selbst noch unter dem der Vorurtheile der Zeit, so daß jene Empfindungen und Leidenschaften nur zu oft gegen den erhabenen Schwung zurücktreten mußten, mit dem er die sie leitenden Anschauungen und Grundsätze zu entwickeln und zu verherrlichen strebte, wobei es an spitzfindiger Sophistik nicht fehlte.

Man braucht nur die Schlußscene der ersten Jornada bei Guillen de Castro*) mit den entsprechenden Scenen bei Corneille zu vergleichen, um zu erkennen, wie jener vorzugsweise durch die Mittel der Phantasie, dieser durch die des Verstandes auf das Gefühl zu wirken sucht, daß jener auf eine regellosere, malerische, stimmungsvolle, dieser auf eine architektonisch geordnete, plastische, stilvolle Anordnung ausgeht. Guillen de Castro konnte zu seiner Darstellungsweise die Natur so

*) Man findet die freie Uebertragung bei Fée, a. a. O. S. 113.

brauchen, wie sie ist, er konnte sie unmittelbar nachahmen. Corneille mußte sie stilisiren. Wie unmittelbar auf die Handlung bezogen und individuell erscheint dort meist der Ausdruck der Empfindung. Corneille konnte nicht generell, nicht abstract genug dabei werden. Es scheint dies noch ein Rest des alten scholastischen Geistes zu sein, der übrigens wie wir gefunden auch der spanischen Dramatik keineswegs fremd war, bei dieser aber doch mehr als Beiwerk und Schmuck erscheint. Bei Corneille hat aber das rhetorische Element fast immer eine abstracte lehrhafte Tendenz.

Der Dramatiker kann immer nur wirken, indem er Gegensätze ins Spiel bringt; es sollen dies aber lebendige Gegensätze, individuelle Charaktere, individuelle Empfindungen und Leidenschaften sein. Corneille's Charaktere werden dagegen immer nur erst durch die Principien und Ansichten, die sie vertreten und mit denen sie innerlich oder äußerlich im Kampfe liegen, näher bestimmt. Es handelt sich in jeder Scene vor Allem um irgend einen Gegensatz dieser letzteren und nur erst durch sie auch um einen Widerstreit lebendiger Motive und Charaktere. Kaum noch ein andrer Dichter hat diese Gegensätze so abstract herausgearbeitet und ein großer Theil der Wirkungen welche er ausübt, beruht auf der glänzenden, immer auf die Erregung einer staunenden Erhebung des Gemüths gerichteten Art und Weise in der es geschehen, sowie in der epigrammatischen Zuspitzung dieser Gegensätze, die sich bis auf die Behandlung des einzelnen Verses erstreckt.

Wenn uns heute diese zwar glänzende, aber doch undramatische, reflectirte, rhetorische Behandlungsweise kalt erscheint, so war dies doch nicht zur Zeit des Dichters der Fall. Die Fehler, die seine Gegner im Cid entdeckten, hatten sie auch durch Reflection erst gefunden. Scudéry selbst mußte ja zugeben, daß der Bühneneindruck ganz allgemein ein überwältigender war, wenn er dies auch nur auf Rechnung der Schauspieler stellte. Die Fehler und Schwächen des Cid waren allen Stücken der Zeit eigen, sie waren das, wodurch er mit ihr zusammenhing, seine Vorzüge aber sucht man vergeblich in ihr. Sie waren das, was sein Publikum in eine ganz neue Welt der Empfindungen und Anschauungen hob und was noch heute elektrisch auf fast jeden Franzosen wirkt. War es doch erst Corneille, welcher ihnen, wenn auch vielleicht noch nicht einen wahrhaft tragischen, so doch einen wahrhaft heroischen Stil schuf.

Zu seinen Fehlern aber gehört, daß er bisweilen aus dem erhabenen heroischen Ton in den platteren des Lustspiels herabfällt, daß seine Helden und Heldinnen der Vorzeit bisweilen die Sprache des Hôtel de Rambouillet und der Schäferspiele der Zeit sprechen. Er stand überhaupt noch zu sehr unter dem Einflusse der Zeit, als daß er überall eine ganz freie Kritik an den von ihm in seinen Stücken vertretenen Ansichten, Grundsätzen und Empfindungen hätte ausüben können, so daß er für manches die Bewunderung in Anspruch nahm, dem man sie bei besonnener Ueberlegung verweigern muß. Nicht nur seine Gegner, auch billige Beurtheiler haben gegen die sittliche Bedeutung, gegen die Angemessenheit und Schicklichkeit einzelner der von ihm erhobenen Lebensansichten, Charakterzüge und Handlungen Bedenken geäußert, wie ja der Ausgang seiner Tragödien, z. B. gleich der Ausgang seines Cid, nicht allseitig und vollkommen befriedigen konnte.

Dies hängt auch noch damit zusammen, daß Corneille um jeder seiner Figuren eine bestimmte Theilnahme zu sichern, auch seine böswilligen Charaktere mit hierauf gerichteten Zügen ausstattete oder ihre schlimmen Handlungen sophistisch mit einem Schein der Berechtigung uz verschleiern suchte. Ja, da er mehr selbst durch seine Figuren sprach, als sie aus ihrer eignen Individualität, aus ihrem eignen individuellen Zustand sprechen ließ, so kann es nicht Wunder nehmen, daß sie fast alle dieselbe glänzende Eloquenz, dieselbe dialektische Gewandtheit und selbst Spitzfindigkeit zeigen; was seinen Dichtungen trotz aller Verschiedenheit der darin dargestellten Vorgänge eine gewisse Aehnlichkeit und Monotonie giebt.

Die Einwürfe, welchen Corneille mit seinem Cid begegnete, blieben nicht ohne Einwirkung auf seine weitere Dichtung. Er wollte auch jetzt den Beweis wieder liefern, daß er das, was seine Gegner an ihm tadelten, sehr wohl zu vermeiden verstehe, wenn dies nur sonst seinem Zwecke entsprach und der Gegenstand, den er darstellte, es forderte. Besonders scheint ihm die Beurtheilung, welche der Charakter der Chimène und der Ausgang des Cid erfahren, große Bedenken erregt zu haben, da er von jetzt an der Liebe, der er später überhaupt die Bedeutung einer tragischen Leidenschaft abspricht, in der Tragödie nur noch die zweite, wenn auch oft sehr umfängliche Rolle vergönnt und sie, was gleich in seinem nächsten Drama, Horace,*) der Fall, welches

*) Er wurde 1639 zum ersten Male gegeben und erschien 1641 im Druck.

hierin im vollsten Gegensatze zum Cid steht, wie überhaupt die Gefühle des Herzens und die Forderungen der Familie, den Pflichten gegen die allgemeineren Mächte des Lebens, als die Vaterlandsliebe, den Glauben, die Bürgertugend, ganz unterwirft.

Auch hat sich der Dichter in seinem Horace und seinem Cinna, welcher noch in demselben Jahre (1639) nachfolgte*) wieder von den Spaniern ab und den Alten zugewendet, und wenn er im Cid zwar die Einheit der Zeit, doch nur in einer gegen die innere und äußere Wahrscheinlichkeit verstoßenden und den Charakter der Chimène empfindlich bloßstellenden Weise, die Einheit des Orts aber gar nicht gewahrt hatte, so glaubte er jetzt der Forderung der drei Einheiten nach allen Seiten aufs vollständigste genügt zu haben. Einen noch größeren Werth aber legte er darauf, daß er, was auch mit Recht als ein großer Fortschritt in der Entwicklung des Dramas zu betrachten ist, zum ersten Mal den Versuch machte, die Handlung während der einzelnen Acte in einen ununterbrochenen organischen Zusammenhang zu bringen, eine Aufgabe, die er zwar noch nicht vollkommen gelöst hat, wohl aber vollkommen gelöst zu haben glaubte. Ein Fortschritt im dramatischen Sinn würde nämlich nur darin gelegen haben können, daß jede folgende Scene mit einer gewissen innern und äußeren Nothwendigkeit aus der vorausgegangenen hervorginge. Noch aber arbeitet der Dichter hierbei mit äußeren Nothbehelfen, so daß die einzelnen Personen zum Theil unter einem ungenügenden Vorwande die Bühne verlassen oder auf ihr erscheinen. Auch hier wird man sich billiger Weise nicht an die nur zu erklärlichen Unvollkommenheiten, sondern an den Fortschritt zu halten haben, der gleichwohl ein ungeheurer war. Auch er hing mit dem Problem der drei Einheiten zusammen.

Es ist ohne Zweifel schwerer ein Stück, welches allen dramatischen Anforderungen entspricht, innerhalb der Grenzen zu schreiben, welche die drei Einheiten auferlegen, als in voller Freiheit von dieser Fessel. Nur wolle man in der bloßen Ueberwindung der durch eine Beschränkung auferlegten Schwierigkeit noch kein ästhetisches Moment sehen. Dies würde in vielen Fällen einem Kunststück weit ähnlicher erscheinen, als einem Kunstwerke. — Nichts ist dagegen wieder leichter, als die drei Einheiten einzuhalten, wenn man dabei andere und vielleicht

*) Er erschien 1643 im Druck.

wesentlichere dramatische Forderungen umgeht, oder diese verletzt und gegen die Wahrscheinlichkeit fehlt, in deren Interesse wenigstens die der beiden Einheiten der Zeit und des Orts einzig aufgestellt worden sind. Nichts ist leichter, als eine Menge Ereignisse in den Raum von 24 Stunden zu pressen, wenn man nicht darnach fragt, ob sie schicklicher oder auch möglicherweise in so kurzer Zeit so geschehen konnten, oder ob die Charaktere, durch welche sie sich vollziehen hierdurch ganz anders erscheinen, als man es nach ihrem übrigen Verhalten erwarten dürfte, wie dies z. B. bei Corneille der Fall, wenn er den Entschluß der Chimène den Mörder ihres Vaters zu heirathen, welchen Guillen de Castro erst drei Jahre nach dem Tode stattfinden läßt, auf den Tag des Mordes zurücksetzt. Nichts ist leichter bei den verschiedensten Ereignissen an der Einheit des Ortes festzuhalten, wenn man den größten Theil der Handlung hinter die Scene verlegt oder sie da stattfinden läßt, wo sie schicklicher Weise nicht hingehört, was z. B. in Corneille's Horace geschieht, wenn Tullius Gericht zu halten in das Haus des alten Horace kommt, oder falls sich der Dichter, wie in den meisten der regelmäßigen Tragödien, nur auf die Darstellung der Katastrophe beschränkt.

Es werden immer nur wenige tragische Handlungen sein, welche sich in ihrer vollen Totalität innerhalb der durch die drei Einheiten gezogenen Schranken darstellen lassen. Der Dichter wird, wenn er sie zum Gesetz erhebt, entweder auf die meisten derselben verzichten müssen oder sie doch nur mangelhaft darstellen können. Corneille durchbrach diese Schranke als er die Einheit des Orts, er hätte auch noch hinzufügen können die Einheit der Zeit, nur auf den einzelnen Act beschränkt sehen wollte, wie denn z. B. in Cinna die Handlung abwechselnd im Palast des Auguste und in der Wohnung der Emilie spielt. Allein auch diese Einrichtung hat ihre Nachtheile, weil sie nicht selten einen Theil der handelnden Personen actweise von der Scene ausschließt. Corneille gab sie und vielleicht mit aus diesem Grunde späterhin principiell wieder auf.

Voltaire hat gegen Horace eingewendet, daß derselbe eine doppelte Handlung zeige, daß mit dem Streit, welcher die Ermordung der Schwester zur Folge hat, ein neues Stück, ein neues Interesse beginne. Dies ist jedoch irrig. Nur die ungenügende Motivirung des Mordes bei Corneille hat diesen Schein erzeugt. Horace kommt

aus dem Kampfe mit den Curatiern nicht nur als der Retter des Vaterlandes, sondern auch als der Mörder des Bruders seiner Gattin, als der des Geliebten der Schwester zurück. Der Conflict in den ihn das letztere bringt, war mit dem Kampfe, den er siegreich durchfochten, gegeben. Er ist nothwendig und unauflöslich mit diesem verknüpft. Horace hatte ihn daher auch voraus gesehen. Er glaubte ihm jedoch die Schärfe genommen zu haben. Gerade hierbei hat es der Dichter an tragischer Kraft fehlen lassen. Gerade hier zeigt es sich wie wenig er auf eigentlich tragische Spannung hinarbeitete. Denn schon in der Abschiedsscene der Kämpfer von den Frauen, hätte das tragische Verhängniß sich drohender ankündigen sollen. Der Gegensatz von Pflicht und Liebe ist dagegen im Horace ein ungleich reinerer als im Cid. Bemerkenswerth aber ist, daß wie in diesem der Dichter kein Gewicht darauf legt, daß Chimène's Vater ihr Glück seinem aufbrausenden Ehrgefühl so rücksichtslos opfert und hierdurch selbst die nächste Pflicht der Natur gröblich verletzt, er hier wieder ganz aus den Augen verliert, daß Horace gegen die Curatier nicht nur sein Vaterland vertheidigt, sondern auch den Tod der gefallenen Brüder rächt. Camille hätte daher in Horace nicht nur den Mörder ihres Geliebten, sondern auch den Rächer ihrer Brüder zu sehen gehabt.

Man hat Cinna das vollendetste Werk des Dichters genannt. Wenn man nur die äußere Form ins Auge faßt, sowohl was Composition, als Sprache und die einzelnen Gedanken betrifft, so will ich es zugeben. Die Handlung und Charaktere, sowie die Motivirung beider vermag ich indeß so hoch nicht zu stellen. In dieser Beziehung erscheint mir der Cid, erscheint mir Horace viel bedeutender, wie ich überhaupt den zweiten Akt von Horace für das im dramatischen Sinne bedeutendste halte, was Corneille geschrieben. Aus ihm spricht wirklich alte römische Größe, wogegen selbst noch in diesem Stück die ersten Gespräche der Frauen kaum wesentlich anders klingen könnten, wenn sie der Dichter den Damen des Hôtel de Rambouillet in den Mund zu legen gehabt hätte.

Horace und Cinna hatten einen unbestrittenen Erfolg. Es war als ob sich nie eine Gegnerschaft wider Corneille geregt hätte. Erst der Polyeucte (1640)*) stieß wieder auf Widerspruch. Er ging aber

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1642.

nicht von den Gegnern, sondern von den Freunden des Dichters, vom Hôtel de Rambouillet aus, wo er ihn vor der Aufführung vorgelesen hatte. Ich halte die Einwürfe, die man dort gegen den in seiner Maßlosigkeit ganz abstracten und unmotivirten religiösen Fanatismus Polyeucte's erhob, wenn auch aus andern Gründen, für völlig berechtigt. Ein solcher Fanatismus ist seiner Unzurechnungsfähigkeit wegen gar keine tragische Leidenschaft. Er tritt viel zu unvermittelt, zu brutal und zwecklos auf, um irgend ergreifen zu können. Daß er schließlich die Bekehrung so vieler Andersgläubiger zur Folge hat, ist mehr nur ein Wunder, als eine irgend wahrscheinliche Consequenz, wie die tragische Handlung sie fordert. Auch Richelieu soll sich gegen den Polyeucte ausgesprochen haben. Der Bühnenerfolg war gleichwohl ein ungeheurer und selbst noch viele der heutigen französischen Literarhistoriker, wie z. B. Nisard, stellen das Stück sehr hoch.

Die dem Martyre du Saint Polyeucte des Surius entnommene Handlung ist aber folgende. Paulina, die Tochter des römischen Statthalters von Armenien, Felix, hat sich, von ihrem Vater gedrängt, dem reichen und angesehenen Polyeucte vermählt, obschon ihr Herz dem Sevère gehört, von dem sie glaubt, daß er im Kriege umgekommen sei. Dies ist jedoch ein falsches Gerücht gewesen. Vielmehr hat sich Sevère inzwischen durch Tapferkeit zum Günstling des Kaisers emporgeschwungen. Er kommt, von Paulinas Vermählung nichts ahnend, ihr Herz und ihre Hand nun in Anspruch zu nehmen. Vater und Tochter zittern vor der Ankunft des jetzt allmächtigen Mannes, jener weil er den Zorn desselben fürchtet, diese weil in ihrem Herzen der Kampf zwischen Liebe und Pflicht aufs Neue erwacht. Inzwischen ist Polyeucte, dem sie ihr Herz nicht verbirgt, zum Christenthum übergetreten und verlangt sofort nach nichts andrem, als die Wahrheit seines neuen Glaubens vor aller Welt durch seinen Märtyrertod zu erweisen, um hierdurch dem Christenthum neue Anhänger zuzuführen. Trotz der Abmahnung des Néarque, welcher ihn doch erst selbst zum Christenthum überredet hatte, lästert er öffentlich die Götter der Römer und wirft ihre Altäre um. Felix glaubt sich jetzt vor dem Zorn des Sevère nicht anders retten zu können, als indem er Polyeucte opfert. Paulina sucht ihn dagegen zu retten. Polyeucte weist sowohl die Rettung, als Paulinas Liebe zurück. Er verlangt nach nichts als seinem Tode und will Paulina nur als die Seine ansehen,

wenn sie seinen Glauben und seinen Märtyrertod theilt. Auch Sevère, heimlich dem Christenthume geneigt, sucht Polyeucte vom Tode zu retten, Felix in seiner Verblendung erblickt aber nur eine List darin, ihn selbst zu verderben. Er läßt daher seinen Eidam hinrichten. Diese That erzeugt eine innere Wandlung in ihm, so daß er nun ebenfalls sich offen zum Christenthume bekehrt. Paulina folgt seinem Beispiel, ein großer Theil des Volkes hat schon vorher Sympathie für den neuen Glauben gezeigt und auch Sevère deutet zuletzt seinen baldigen Uebertritt an.

Die Charaktere wachsen in Horace, Cinna und Polyeucte noch mehr über das gewöhnliche Maß hinaus, als im Cid. Sie fordern zum Theil zu noch größerer Bewunderung auf, die des letzteren aber stehen uns näher. „Corneille, sagt la Bruyère, besitzt die Kunst uns seinen Charakteren und seinen Ideen zu unterwerfen. Er stellt die Menschen so dar, wie sie sein könnten." Nisard*) setzt hinzu, daß ihre Größe darum doch nicht so außerhalb der Grenzen des Erreichbaren liege, um nicht den Wunsch empfinden zu lassen, sich ihnen zu nähern oder sich wenigstens zu schämen, daß man ihnen so fern stehe. Indessen ist diese Größe zum Theil auch nur Schein, mit welchem die glänzende Rhetorik des Dichters täuscht. Oder welchen Werth hat wohl die Freiheitsliebe eines Maxime und Cinna neben der eines Cassius und Brutus bei Shakespeare? Verlieren nicht all die glänzenden Reden welche sie halten, ihre Bedeutung, nachdem wir wissen, daß sie nur von dem Egoismus der Liebe zu einer That fortgerissen werden, vor welcher der eine im entscheidenden Momente wieder zurückscheut, weil ihr Pathos seinem Herzen innerlich fremd ist, und an welcher der andere sogar zum Verräther wird? Und worin besteht wohl die so hoch gepriesene Größe des Corneille'schen Auguste, der nachdem er dem Königthum blutige Opfer gebracht, in einer plötzlichen Anwandlung von Gewissenhaftigkeit schwankend wird, ob er ihm weiter folgen oder zum Republikanismus zurückkehren soll? der nie aus eignen Beweggründen seine Entschlüsse faßt, sondern sich hier durch die Sophistik Cinna's zum Königthum, dort durch die politischen Rathschläge seiner Gemahlin zur Milde bestimmen läßt?

Nisard hält mit dem Polyeucte die große Schöpfungsperiode Corneille's für abgeschlossen, und sieht in Rodogune, La Mort de

---

*) Histoire de la littérature française. Paris 1863. 3. éd. II.

Pompée, Sertorius, Nicomède, Don Sanche und Héraclius nichts als einen allmählichen Niedergang. Ich halte dies, wenn man den dramatischen Werth dieser Stücke in's Auge faßt, für zu weitgehend. Es zeigen sich in jenen vier Stücken ebenso große dramatische Fehler, wie in den späteren und in diesen, wenn auch nicht in so glänzender Fülle immer noch große einzelne Züge und Scenen. Ja, da das Tragische nicht die eigentliche Stärke des Dichters ausmacht, so möchte ich glauben, daß eine Dichtung wie Don Sanche, wenn sie auch an heroischer Größe und an Glanz des Gedankengehalts weit hinter jenen zurücksteht, im Ganzen, wenn auch nicht im Einzelnen, nach ihrem dramatischen Werth fast noch am meisten befriedigt.

Nisard glaubt den jähen von ihm behaupteten Rückgang daraus erklären zu sollen, daß der Dichter bisher unter dem doppelten Einfluß der Alten und der Spanier stehend, von jetzt an dem dieser letzteren allzusehr nachgegeben habe. Er sieht den Hauptunterschied des antiken und spanischen Theaters nämlich darin, daß jenes seine Situationen aus den Charakteren entwickle, dieses aber die Charaktere aus den Situationen, wobei es die letzteren nicht wechselnd und überraschend genug, aber fast immer auf Kosten der Wahrscheinlichkeit gegestalten könne. Dies ist, wenngleich nicht in dem von diesem geistvollen Geschichtsschreiber angenommenen Umfange zwar zutreffend, nur irrt er, wenn er das erste für das allein Richtige hält und dem andren selbst noch eine beschränkte Berechtigung abspricht. Schon Aristoteles, der doch das Drama der Alten kannte, behauptet, daß nicht die Charaktere, sondern die Handlung das erste und maßgebende im Drama sei. Handlung ist freilich ohne Charaktere nicht denkbar, aber sie umfaßt außer ihnen auch noch die Situationen, die beide in ihr nicht nur zugleich gegeben, sondern auch ganz auf einander bezogen sein müssen, so daß die Handlung eben entsteht, indem beide sich an- und auseinander entwickeln. Charaktere und Situationen sind also der Handlung untergeordnet, aber sie constituiren dieselbe, sie müssen zu diesem Zwecke überall lebendig und folgerichtig auseinander hervorgehen und sich überall ebenso selbst, wie einander entsprechen. Es wird nicht geleugnet werden können, daß die guten spanischen Dichter in ihren besseren Werken dies zu ungleich reicherer Entwickelung gebracht haben, als die Alten, nur daß sie dabei ihr besonderes Augenmerk auf das malerische und stimmungsvolle der äußeren Situa-

tion legten, während die Alten vorzugsweise die innere Situation berücksichtigten und dieser entsprechend die Charaktere in einer gewissen sich isolirenden Abgeschlossenheit, in einem mehr plastischen Sinne ausbildeten. Auch faßten die Spanier allzusehr die einzelne Scene ins Auge, daher sich bei ihnen wohl diese, nicht aber die Scenen in ihrem Zusammenhange mit der nothwendigen Folgerichtigkeit entwickeln. Vielmehr beruht diese Entwicklung oft auf gekünstelten und spitzfindigen Voraussetzungen oder auf dem Hinzutritt äußerer und mitunter sehr gesuchter und unwahrscheinlicher Zufälligkeiten. Ich will nicht in Abrede stellen, daß Corneille von diesen Fehlern der spanischen Bühne manches mit herübergenommen hat; aber wichtiger ist doch, daß er durch das Studium derselben ein Gefühl für die lebendige dramatische Situation überhaupt gewann. Es ist eines seiner großen Verdienste als Dramatiker, die Gestalten der französischen Tragödie, die noch immer an einer steifen Unbeholfenheit krankten, in eine lebendige Beziehung zu einander gebracht, der französischen tragischen Bühne die lebendige dramatische Situation geschaffen zu haben.

Ein ganz unmittelbarer Nachahmer der Spanier in Bezug auf Situation konnte aber Corneille, wie ich bereits bei dem Vergleiche des Cid mit dem Guillen de Castro'schen Vorbild bemerkte, schon wegen der Verschiedenheit seines Compositionsprincips nicht sein. Dies wird durch einen Vergleich seines Menteur mit der Alarcon'schen La verdad sospechosa auf's Neue bestätigt. Am entschiedensten dafür aber würde sein Heraklius sprechen, wenn dieser wirklich, was ich bezweifle, eine Nachbildung von Calderon's En esta vida todo es verdad y todo mentira sein sollte.

Corneille, der außerordentliche Charaktere zu schildern liebte, mußte natürlich auch suchen sie in außerordentliche Situationen zu bringen und dies wurde durch das bei ihm mit den Jahren immer mehr hervortretende Streben, seinem Publikum neu und originell zu erscheinen, gefördert, wobei sich ergiebt, daß Unwahrscheinlichkeiten der Situation nicht immer eine Folge davon zu sein brauchen, daß der Dichter aus ihnen seine Charaktere entstehen läßt, sondern sie ebenso gut entstehen können, wenn er das umgekehrte Verfahren einschlägt. Doch auch das Gesetz der drei Einheiten trug hierzu bei, wie es den Dichter ja vielfach zur Vereinfachung seiner Situationen nöthigte, wozu er noch dadurch gedrängt wurde, daß es ihm mehr um die innere, als um die

äußere Situation seiner Charaktere zu thun war. Die Situation war ihm, wie schon gesagt, nicht sowohl das Mittel dieselben handeln, als sprechen, als sie ihre Ideen und Ansichten entwickeln, vertheidigen, zur Geltung bringen zu lassen. Gegen dieses dialektisch-rhetorische Moment seiner Darstellung mußte die individuelle Situation nur zu häufig zurückzutreten, sie bleibt oft längere Zeit ganz unverrückt bei ihm stehen.

Eine gewisse Wahrheit liegt aber doch dem Nisard'schen Ausspruche zu Grunde, welcher die Corneille'sche Glanzperiode auf die vier Dramen: Cid, Horace, Cinna und Polyeucte, eingeschränkt sehen will. Was Corneille zum großen nationalen Dichter gemacht, liegt allerdings fast ganz in jenen vier Werken beschlossen. Der Menteur mag ein besseres bürgerliches Lustspiel, Don Sanche ein besseres heroisches Lustspiel sein, als Cinna oder der Cid gute Tragödien sind, gleichwohl würden weder sie, noch alle seine übrigen Dramen zusammen, wie viel auch noch sie an den Vorzügen jener vier andren theilnehmen möchten, ihn zu dem großen nationalen Dichter gemacht haben, als der er noch heute gefeiert wird. Denn dies ist nicht sowohl das, was er als dramatischer Dichter, als was er als Dichter überhaupt ist — es ist die große ethische Weltanschauung, der große ethische Ideengehalt, die allerdings nur im Drama den erhabenen, mit sich fortreißenden Ausdruck, die große stilvolle Form gewinnen konnten, in welcher sie der Nation zum Maß und Gesetz wurden. Corneille nimmt hierin, trotz der übrigen Verschiedenheit beider, bei den Franzosen ganz dieselbe Stelle ein, wie Schiller bei uns Deutschen. Daher auch Nisard mit Recht sagen konnte: „Gott wolle verhüten, daß der große Corneille aufhöre, auf unsrem Theater volksthümlich zu sein. Mit diesem Tage würden wir aufgehört haben; eine große Nation zu heißen.“ Der Einfluß, den Corneille auf das Empfindungsleben seiner Nation ausgeübt hat und noch heute ausübt, ist ein ganz ungeheurer. Er hat ihr ihre sittlichen Ideale gegeben, die opfermüthige Begeisterung für alles Große und Erhabene, für Liebe, Ehre und Ruhm. Doch auch die Verirrungen ihres leicht erregbaren Selbstgefühls, ihre fanatische Begeisterung für die äußere Gloire lassen sich schon mit auf diesen Dichter und auf jene vier, oder wie ich noch lieber sagen möchte, auf die drei Meisterwerke, den Cid Horace und Cinna zurückführen.

Gleich der nächsten dramatischen Dichtung Corneille's La mort

de Pompée (1641)*) gebricht es nicht nur mehr, als den früheren an wahrhafter tragischer Kraft, sondern auch an diesem zur Bewunderung hinreißenden Elemente des Heroischen, an welchem jene so reich waren. Weder César noch Ptolomée, weder Cornelie noch Cleopâtre, am wenigsten aber Photin, vermögen wahrhaft zu ergreifen und zu fesseln. Daher sich auch das Interesse in diesem Stück in dem Maße zersplittert, daß eine Schauspielerin jener Zeit von ihm sagen konnte: „Es sei wohl sehr schön, nur daß es zu viele Helden habe". Es hat nämlich eigentlich keinen, daher es der Dichter wohl auch nach dem gar nicht auf der Bühne erscheinenden Pompée benannt hat.

Um so größer und verdienter war die Anerkennung, welche Corneille im nächsten Jahre (1642) mit seinem Menteur errang.**) Bellerose spielte die Titelrolle und Richelieu, der in diesem Jahre noch starb, soll ihm dazu einen kostbaren Anzug geschickt haben, was ein neuer Beweis für die Gunst sein würde, in welcher Corneille auch noch jetzt bei dem Cardinal stand. Neben diesem fein organisirten und stilisirten Lustspiel nimmt sich die Dichtung Alarcon's, die ihm zum Vorbild gedient wie ein Naturkind neben einer salonfähigen Dame aus.***) An einfacher Natürlichkeit der Charakteristik erreichte Corneille sie nicht. Nisard, welcher den Spaniern jede durchgeführte und folgerichtige Charakterzeichnung abspricht, wird schon durch dieses eine Lustspiel widerlegt; auch erscheint Alarcon Corneille an echtem Lustspielgeist überlegen, insofern er die Gewohnheit des Lügens in seinem Helden als einen Fehler erscheinen läßt, der seinen Ursprung mehr in der Phantasie, als im Herzen hat, während bei Corneille das umgekehrte Verhältniß obwaltet. Aber das Corneille'sche Lustspiel ersetzt dies durch andere Vorzüge und wenn es auch nicht wahr sein sollte, daß Molière gesagt, es sei dieses Stück gewesen, welches ihm zuerst gezeigt, wie Leute von Bildung mit einander verkehren, so daß er ohne dasselbe schwerlich seinen Etourdi, seinen Dépit amoureux, vielleicht selbst nicht seinen Mysanthrope geschrieben haben würde, so ist doch so viel gewiß, daß Corneille damit das erste wahre Muster eines französischen Charakter-Lustspiels aufgestellt hat.

---

*) Es erschien 1644 im Druck.

**) Es erschien 1644 im Druck.

***) Corneille, welcher irregeführt durch eine jener unrechtmäßigen Ausgaben das spanische Stück dem Lope de Vega zuschrieb, schätzte dasselbe sehr hoch.

Das nächste Jahr (1643) brachte den ersten Druck des Cinna. Er war einem Herrn von Montauron, einem reichen receveur général, vom Dichter gewidmet worden. Der Ton dieser Widmung war ein so überschwänglicher, daß man das Gerücht verbreitete, Corneille habe dafür 1000 Pistolen erhalten und um diesen Preis dem reichen Speculanten den Vorzug vor dem sich um die gleiche Ehre bewerbenden Cardinal Mazarin eingeräumt. Dies wird jedoch durch das freundliche Verhältniß widerlegt, das er nur kurze Zeit später zu diesem gewann.*) Die Maßlosigkeit der in jener Widmung enthaltenen Schmeicheleien hatte aber zur Folge, daß das Lob à la Montauron dafür sprüchwörtlich wurde.

Der große Erfolg des Menteur bewog den Dichter zu einer Fortsetzung, La suite du menteur**), der er wieder ein spanisches Lustspiel, Lope de Vega's Amar sine saber a quien zu Grunde legte. Corneille hielt die Intrigue desselben für noch interessanter, auch gehört sie in der That zu Lope's glücklichsten Lustspielerfindungen, gleichwohl hatte es nur geringen Erfolg.

1644 betrat seine Rodogune die Bühne.***) Er gab ihr vor all seinen andern Stücken den Vorzug. Ein fast gleichzeitiges Stück von Gilbert zeigt bis auf den Schluß eine völlige Uebereinstimmung in der Composition, der Anlage der Charaktere, der Folge und dem Inhalt der einzelnen Scenen. Da das Gilbert'sche Stück etwas eher als das Corneille'sche erschien, so lag der Verdacht nahe, daß dieser es benutzt haben könnte. Fontenelle erklärt diesen Umstand jedoch daraus, daß Corneille seinen Plan einem Freunde mitgetheilt habe, Gilbert denselben erfuhr und ihn dann, indiscret genug, zu einer eigenen Dichtung benützte. Den Stoff hatte Corneille den syrischen Kriegen des Appianus Alexandrinus entnommen. Die Ausführung war im großen Stile gehalten. Voltaire nannte die Dichtung furchtbar und groß. Auch hier aber ist das Interesse getheilt. Ist die syrische Cleopâtre oder Rodogune die Heldin? Dem Titel nach soll es zwar diese sein, der Handlung nach ist es gleichwohl aber jene. Der Dichter sagt,

*) Noch in demselben Jahre widmete er seinen Mort de Pompée, den berühmtesten Mann der alten Welt, wie er sagte, dem berühmtesten Manne der neuen.

**) Die erste Aufführung fand 1643 statt, der erste Druck erschien 1648.

***) Der erste Druck fällt in das Jahr 1647.

daß er dem Stücke den falschen Titel aus Rücksicht auf den Namen der Cleopâtre gegeben habe, die man mit der ägyptischen leicht würde haben verwechseln können. Dem war jedoch durch die bloße Anfügung, „Königin von Syrien", leicht vorzubeugen. Wahrscheinlicher ist daher, daß sich der Dichter immer noch scheute, einen so verbrecherischen Charakter, wie die Cleopâtre, offen zur Heldin zu machen. Dagegen wagte er hier einen Mord auf offener Scene. Cleopâtre trinkt vor den Augen des Publikums das Gift, mit dem sie aus Herrschsucht und Haß ihren Sohn und Rodogune ermorden will. Auch die ersten Wirkungen des Giftes werden noch sichtbar, nur der Tod wird den Blicken des Zuschauers entzogen und hinter die Scene verlegt. Man hat Gewalt und Kühnheit dieses Auftritts gerühmt — es war aber doch vielleicht mehr die Kunst der Darstellerin, als die Größe des Dichters, die man bewunderte. Mit Recht hat man dagegen die Alternative getadelt, welche Rodogune den Söhnen der Cleopâtre stellt, die beide nach ihrem Besitz streben, indem sie sich nur demjenigen zur Gemahlin geben will, welcher den Tod seines Vaters an seiner Mutter rächt; nicht sowohl deshalb, weil, wie man gesagt, ein solcher Vorschlag einer so tugendhaften (?) Person, wie Rodogune, unwürdig sei, sondern weil er auch im höchsten Grade unklug und zweckwidrig erscheint. Das ist zugleich ein neuer Beweis, daß sich unwahrscheinliche Situationen auch aus den Charakteren entwickeln lassen.

Lessing hat in seiner Dramaturgie den Inhalt dieser Dichtung eingehend beleuchtet und an ihr eigentlich nur zu tadeln gefunden. Er nennt sie das Werk eines Stümpers, ein bloßes Product des auf den Bühneneffect ausgehenden Verstandes oder, wie er sich ausdrückt, des Witzes. Man kann dieses zum Theil übertreibende, zum Theil geradezu unbillige Urtheil nur damit entschuldigen, daß es Lessing vor allem darauf ankam, das deutsche Theater aus den Fesseln des französischen Academismus zu befreien. Er übersah oder wollte vielleicht nur übersehen, daß Corneille das Stück, so wie er es von ihm forderte, gar nicht dichten konnte, weil dies dem Gesetz der drei Einheiten widersprochen haben würde. Corneille, der nur die Katastrophe behandeln konnte, mußte schon deshalb, und nicht blos aus Originalitätssucht oder um des bloßen Bühneneffects willen, Vieles verändern. Ich glaube daher, daß so sehr Lessing mit einzelnen Einwänden im Rechte ist, Corneille doch einen andren Ton der Beurtheilung verdient hätte.

Doch, wie schon gesagt, der Schlag war mehr gegen die gedankenlosen Bewunderer Corneille's, als gegen ihn selber gerichtet.

Die erste Niederlage erlitt Corneille 1645 mit seinem Théodore Vierge et Martyre chrétienne. Der Stoff ist dem 2. Buche des heiligen Ambrosius entnommen, und wenn nicht derselbe, so doch ein ganz ähnlicher, wie der, den wir bereits in dem provençalischen Mysterienspiele des 14. Jahrhunderts: Le Martyre de Ste Agnèse behandelt finden. Noch ein paar Jahrzehnte zuvor würde die französische Bühne einen solchen Stoff ruhig ertragen haben. Die Nothzucht erregte zu dieser Zeit, wie wir aus einem Stücke des guten Hardy gesehen, damals noch gar keinen Anstoß. Auch Corneille hatte damals ganz wunderliche Dinge, ohne Einspruch zu erfahren, darbieten können. Man war inzwischen aber ehrbarer geworden, was sicher zu loben ist; wenn es sich auch im Munde Voltaire's etwas lächerlich ausnimmt, daß er es sich nicht zu erklären vermöge, wie der Autor des Cinna durch die Wahl eines derartigen Sujets sein Talent so zu entehren vermocht habe und die Schauspieler es zu spielen wagen durften. Der Autor der Jeanne d'Arc muß als er dies schrieb eine sehr bescheidene, um nicht zu sagen niedrige Meinung, von sich und seinem Talent gehabt haben. Der Herr von Voltaire war eben ein seltsamer Heiliger und ein fast ebenso seltsamer Kunstverständiger dazu. Das letzte geht u. A. aus einer Note zur 4. Scene des 4. Aktes des Théodore hervor, in welcher es heißt: „man weiß nicht, ob man hiernach Stücke des Lope de Vega und Shakespeare verdammen kann". Das schien also der höchste Trumpf der Herabwürdigung zu sein, deren Voltaire überhaupt fähig war.

Diese Niederlage war aber ohne Zweifel für die Entwicklung der französischen Bühne sehr wohlthätig. Wo wäre sie wieder hingekommen, wenn derartige Situationen unter religiösen Vorwänden und gestützt auf ein so großes Muster wie Corneille beifällige Aufnahme gefunden hätten! Sie wurde dem Dichter durch folgende gleichzeitige von Ludwig XIV. der damals fast noch ein Kind war, an ihn gerichtete Aufforderung aufgewogen:

„M. de Corneille, comme je n'ai point de vie plus illustre à imiter que celle du feu roi, mon très-honoré seigneur et père, je n'ai point aussi un plus grand désir que de voir en un abrégé ses glorieuses actions dignement représentées, ni un plus grand soin que d'y faire travailler promptement. Et comme

j'ai cru que pour rendre cet ouvrage parfait, je devais vous en laisser l'expression, et à Valdor les dessins, et que j'ai vu par ce qu'il a fait, que son invention avait répondu à mon attente, je juge par ce que vous avez accoutumé de faire que vous réussirez en cette entreprise, et que, pour éterniser la mémoire de votre roi, vous prendrez plaisir d'éterniser le zèle que vous avez pour sa gloire. C'est ce qui m'a obligé de vous faire cette lettre par l'avis de la reine régente, Madame ma mère, et de vous assurer que vous ne sauriez me donner des preuves de votre affection plus agréables que celles que j'en attends sur ce sujet. Cependant je prie Dieu qu'il vous aie, M. de Corneille, en sa sainte garde."

Corneille entsprach diesem ehrenvollen Auftrage gewiß mit der größten Hingebung, ohne jedoch, wie Taschereau sagt, seinen Ruhm hierdurch zu vermehren*).

In diesem Jahre war Corneille zum Mitgliede der Academie vorgeschlagen worden. Da er jedoch noch immer seinen Wohnsitz in Rouen hatte, so wurde dem in Paris wohnenden Hrn. de Salamon der Vorzug gegeben. Dasselbe wiederholte sich im Jahre 1646 mit Hrn. de Ryer. Corneille ließ nun der Academie wissen, daß er seine Angelegenheiten in der Weise geordnet habe, um in Zukunft einen Theil des Jahres in Paris zubringen zu können. Dies hatte im Jahre 1647 seine Wahl endlich zur Folge. Corneille besaß, wie seine Antrittsrede beweist, welche sehr mittelmäßig war, aber nicht die nöthigen Eigenschaften, um in Paris eine Rolle zu spielen. Er war nur bedeutend, wenn er schrieb und selbst dann eigentlich nur, wenn er sich dabei auf dem Gebiete des Dramas bewegte. Sein Wissen war sicher nicht unbeträchtlich, aber fast ganz auf seinen Beruf, die Bühne, bezogen. Eine Eigenthümlichkeit, die er mit Racine und Boileau, wie die Schweigsamkeit, die er mit Molière gemein hatte. „Wer Herrn von Corneille sieht, — sagt einer seiner Zeitgenossen**), würde ihn nicht für fähig halten, die Römer so gut sprechen lassen und den Empfindungen und Gedanken der Helden einen so erhabenen Ausdruck geben zu können. Als ich ihn das erste Mal sah, hielt ich ihn für einen Kaufmann aus Rouen. Sein Aeußeres verrieth nichts von dem ihm innewohnenden Geist. Er vernachlässigte sich zu sehr oder besser gesagt: die Natur, die so

---

*) Triomphes de Louis le Juste, XIII. du nom, Roi de France et de Navarre. Paris 1649.

**) Vigneul de Marville, Mélanges d'histoire et littérature. 1725. I. 193.

verschwenderisch gegen ihn in den außerordentlichen ihrer Gaben war, hatte ihm selbst noch die gewöhnlichsten versagt.“ Auch ein so begeisterter Verehrer wie La Bruyère spricht sich keineswegs hierin günstiger über ihn aus. „Einfach, zaghaft, langweilig in der Unterhaltung, verwechselt er die Worte und beurtheilt die Güte seiner Stücke nach dem Ertrag. Er weiß seine Schriften weder gut zu lesen, noch vorzutragen — aber laßt ihn nur sich beim Schaffen über sich selbst erheben, so wird er euch nicht unter Auguste, Pompée, Nicomède oder Hérakliûs erscheinen. Er ist dann ein König und zwar ein großer König!“ Daher er auch trotz all jener gesellschaftlichen Unfähigkeit in hohem Ansehen stand. Er genoß, wie seine Dedicationen beweisen, die Gunst der höchsten Personen des Landes. Dem Hôtel de Rambouillet galt er für eine Berühmtheit, die ihm zur Zierde gereichte. Der Herzog von Guise war ihm befreundet. Man sagt, daß jeden Tag ein Couvert an dessen Tafel für ihn bereit lag. Condé bewunderte ihn. Vom Publikum ward er vergöttert. Kein Wunder, daß er ein starkes Bewußtsein seines Werthes hatte. Es haben sich verschiedene Anekdoten darüber erhalten. Seine Vertheidigungsschriften, die Examen seiner Stücke sprechen dafür, in denen er sich nicht scheute, diese zugleich zu loben und einer strengen Selbstkritik zu unterwerfen. Man würde ihn hiernach für eine der wahrsten Naturen halten können, wenn einige seiner Widmungen nicht dagegen zu sprechen schienen. Man hat sie durch den Ton der Zeit zu entschuldigen versucht, aber ein so großer Mensch hätte sich über diesen erheben sollen. Auch verpflichtete ihn dieser keineswegs zu solchen Excessen der Schmeichelei. Die finanzielle Lage in der sich der Bühnendichter noch damals befand, ist auch kein genügender Grund der Entschuldigung. Doch andrerseits zeigte Corneille wieder eine Kühnheit und Unabhängigkeit des Urtheils und Geistes, welche des höchsten Lobes würdig erscheinen. Im Cinna hören wir den Sévère sich folgendermaßen über die Lehren der Priester aussprechen:

Peutêtre qu'après tout ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sages politiques,
Pour contenir un peuple ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir.
(dernière Scène du 4. acte.)

Im Don Sanche fanden die folgenden Verse immer rauschenden Beifall:

Lorsque le déshonneur souille l'obéissance,
Les rois devraient douter de leur toute-puissance.
Qui le hazarde alors est sûr d'en abuser
Et qui veut tout prévoir ne doit pas tout oser.

Sie wurden später gestrichen. Kühner noch war folgende Stelle welche er 1661 Ludwig XIV. in seinem Toison d'or zu hören gab, wo sie der allegorischen Figur der France in den Mund gelegt sind:

A vaincre si long temps mes forces s'affaiblissent.
L'état est florissant, mais les peuples gémissent;
Leurs membres décharnés courbent sous mes hauts faits,
Et la gloire du trône accable ses sujets.

Campistron wendete sie 30 Jahre später aufs Neue an und mußte sie unterdrücken.

Mehr noch ist die Treue und Zuverlässigkeit von Corneille's Charakter zu rühmen. So fest wie seiner ersten Liebe, hing er auch seiner Vaterstadt, seiner Familie an. Erst 1647 vermochte er es über sich zu gewinnen, theilweise nach Paris zu übersiedeln. Mit allen seinen Geschwistern blieb er innig verbunden, aber geradezu rührend ist sein Verhältniß zu Thomas, dem jüngsten der Brüder. Es hatte durch die Verheirathung des letzteren mit der jüngeren Schwester seiner Frau womöglich noch an Zärtlichkeit gewonnen. Die Brüder bewohnten zwei mit einander verbundene Häuser, es herrschte fast Gütergemeinschaft zwischen ihnen. Erst als Pierre gestorben war, mußte man daran denken, das Vermögen der beiden Schwestern zu trennen. Thomas hörte nie auf, zu seinem Bruder wie zu einem Wesen einer höheren geistigen Ordnung emporzublicken. Pierre war um den Dichterruhm seines Bruders besorgter noch fast, als um den eignen.

Die erste Frucht von Corneille's theilweiser Uebersiedelung nach Paris war der Héraklius (1647)*). In keinem anderen Stücke des Dichters herrscht die Situation so über die Charakteristik vor. Es beruht auf den wunderlichsten Voraussetzungen, auf einer Intrigue,

*) Es erschien noch in demselben Jahre im Drucke.

die an sich selbst zu Schanden wird. Die glückliche Lösung wird schließlich nur durch ein ganz äußerliches Moment herbeigeführt. Augenscheinlich war es Corneille in diesem Stücke darum zu thun, die Kraft seiner Originalität und Erfindung zu zeigen; ein Streben, welches so verhängnißvoll für ihn wurde. Er spricht nicht ohne Selbstgefühl von den Freiheiten, die er sich hier mit der Geschichte erlaubt. Auch würde er seinen Gegenstand, selbst wenn er dazu von Calderon's En esta vida todo es verdad y todo mentira angeregt worden wäre, noch immer ganz selbständig aufgefaßt haben, da eigentlich nur eine einzige Situation beiden völlig gemein ist und selbst noch diese bei ihm ganz anders behandelt erscheint. Ueberhaupt sind Form und Geist dieser Dichtungen von Grund aus verschieden. Andrerseits ist es freilich nicht gerade wahrscheinlich, daß eine so untergeordnete Stelle des Baronius wie die, nach welcher die Amme, der Héraklius anvertraut worden war, um diesen vor den Verfolgungen des Usurpators Phokas zu retten, ihr eigenes Kind für ihn aus- und preisgegeben haben soll, zwei Dichter unabhängig von einander Anlaß zu Erfindungen gegeben habe, denen bei aller Verschiedenheit doch gewisse Grundzüge gemein sind. Corneille weist in seinem Examen des Héraclius auf die schönen Nachahmungen hin, die seine Dichtung gefunden und der Pater Tournemine erzählt, daß Calderon zur Zeit des Erfolges derselben in Paris gewesen sei, was auf eine Priorität der Corneille'schen Dichtung schließen lassen würde. Voltaire, welcher das spanische Stück theilweise übersetzt und dem Corneille'schen Héraklius in seiner Ausgabe vorgedruckt hat, erklärt dagegen mit ziemlicher Sicherheit den letzteren für eine Nachbildung des Calderon'schen, wobei er sich vornehmlich auf eine Angabe Emmanuel de Guera's (1682) stützt, nach welcher des letzteren schon 1641 in einer Romanze gedacht wird. Auch lag seiner Uebersetzung ein alter Quartdruck zu Grunde; wahrscheinlich die Ausgabe von 1647. Schon diese beweist, daß das Calderon'sche Stück früher als das Corneille'sche geschrieben sein muß.*) Nichtsdestoweniger glaube ich kaum, daß letzterer jenes gekannt hat. Wohl aber dürften ihm die Hauptzüge desselben mitgetheilt worden sein, die er dann in seiner Weise an die geschichtliche Ueberlieferung mit den entsprechenden Veränderungen anknüpfte und selbständig weiter entwickelte.

*) Hartzenbusch glaubt das Entstehungsjahr auf 1622 feststellen zu können.

Voltaire, der kein Organ für das Malerische und für das Stimmungs- und Phantasievolle hatte, vermochte die Bedeutung der romantischen Dichtung überhaupt nicht zu würdigen. Er legte daher einen ganz falschen Maßstab an die Dichtung des Spaniers, der um bei der dichterischen Umkleidung eines tiefsinnigen Gedankens ganz frei in der Erfindung zu sein, den Stoff auf das Gebiet der Fabel verlegt hatte. Es ist lächerlich, von dieser eine Wahrscheinlichkeit zu fordern, die sie ihrer Natur nach ganz von sich abweist. Voltaire übersah, daß, was bei dem Spanier phantastisch wirkte, durch seine innere Bedeutung aber ergriff, in der historischen Behandlungsweise Corneille's gekünstelt und willkührlich erscheinen mußte. Indem er die Erfindung des Ersteren lächerlich zu machen und aus der beschränkten Bildung desselben zu erklären sucht, zeigt er daher nur die Beschränktheit seines eignen, in conventionellen Vorurtheilen und dürren Verstandesbegriffen befangenen ästhetischen Urtheils. Gleichwohl erkannte auch er, daß die genialen Gedankenblitze des Spaniers in dieser von ihm nur für chaotisch gehaltenen Dichtung gelegentlich Schönheiten enthüllen von einer Kraft und Bedeutung, die er vergeblich in der regelmäßigeren und glätteren Dichtung Corneille's suchte. Mit jener verglichen erscheint diese in der That nur dürftig, kalt, gemacht und gekünstelt. Der volle Strom der Phantasie, der jene durchzieht, wird hier durch eine construirte Intrigue ersetzt. Für sich allein betrachtet, bietet aber auch sie einzelne Schönheiten dar. Beim Publikum erfreute sie sich eines großen Erfolges; die Kritik fand sie allzu verwickelt.

Gegen Ausgang des Jahres 1647 war Corneille im Auftrag des Hofes, der gern ein durch Tanz, Musik und Verwandlungen gehobenes Drama, in der Art des 1640 zur Aufführung gebrachten Orphée et Euridice sehen wollte, mit der Dichtung der Andromède beschäftigt. Die Aufführung, welche ursprünglich im Jahre 1648 stattfinden sollte, hatte sich bis Januar 1650 verzögert.*) Sie fand mit ungeheurem Erfolge in dem dazu eingerichteten Theater des Petit Bourbon statt; die dem Stück von Torelli gegebene Ausstattung, sowie das Sujet hatten den größten Antheil daran. Quinault hat es daher noch einmal behandelt. Voltaire sagt, daß wenn die Corneille'sche Andromède auch alle ähnlichen Dichtungen seiner Zeit in Schatten gestellt habe,

*) Es erschien 1651 mit den Abbildungen der Decorationen im Druck.

man sie doch nach der des Quinault nicht mehr zu lesen vermöge. Heute verzichtet man wohl am liebsten auf das eine und andre.

Mit einem wesentlich anders gearteten, aber ebenfalls auf die Vorliebe seiner Landsleute für das Neue berechneten Werke trat Corneille noch in demselben Jahre in seinem schon öfter erwähnten Don Sanche d'Aragon auf.*) Dem als Comédie héroique bezeichneten Stücke liegt El palacio confuso des Lope de Vega und der Roman des Pélage zu Grunde. Obschon es an ethischer Idealität, an Gedankengehalt und an poetischem Glanz weit hinter Cid, Horace und Cinna zurücksteht, so glaube ich doch, daß diese Gattung der dramatischen Dichtung Corneille's Beanlagung besonders entsprach. Es behandelt die Geschichte eines Königssohns, der zwar als armer Fischer erzogen wurde, in dem sich jedoch die edlere Natur unbewußt regt, so daß er die kriegerische Laufbahn erwählt und durch außergewöhnliche Thaten eine glänzende Stellung erringt. Er gewinnt sich hierdurch die heimliche Neigung zweier fürstlichen Damen, von denen die eine seine Schwester ist, während die andre, durch politische Rücksichten zur Wahl eines Gatten gedrängt, diese in seine Hand legt, indem sie ihm einen Ring giebt, welchen er demjenigen reichen soll, den er dafür als den würdigsten erachtet. Man hat mit Recht besonders den Moment gerühmt, da Don Sanche an die drei Freier sich wendend sagt:

Comtes, de cet anneau l'or vaut un diadème,
Il vaut bien un combat, vous avez tous du coeur
Et je le garde —

Don Lope:
A qui, Carlos?
Don Sanche:
A mon vainqueur.

Die Auflösung ist wie Corneille selbst zugesteht aber schwächlich. Das Stück mehr fein und liebenswürdig, als spannend und fortreißend, fand zwar zunächst eine günstige Aufnahme, die jedoch bald ermattete; wie Corneille glaubt, weil Condé sich dagegen erklärt hatte, wahrscheinlicher aber wohl, weil das Publikum nach stärkeren Erregungen oder nach glänzenderer Erhebung verlangte.

Reiner und bedeutender suchte Corneille das Heroische in seinem

*) Es erschien 1651 im Druck.

Nicomède (1652)*) herauszuarbeiten, von dem er alles Zärtliche und Rührende ausschloß. Er nannte das Stück eine Tragödie, obschon er aus dem dem 34. Buche der Justinus'schen Geschichte entnommenen Stoff die hauptsächlichsten tragischen Momente ausschied und durch mildere ersetzte. Nirgend wird es entschiedner bemerklich, als hier, daß er nicht sowohl Furcht und Mitleid, als Bewunderung zu erregen bestrebt war, welche, wie er glaubte, ein noch besseres Mittel, als sie zur Reinigung der Leidenschaften sei. Wenn die Bewunderung aber auch nicht, wie Boileau und nach ihm Voltaire gesagt hat, ein kaltes und zu tragischen Wirkungen ungeeignetes Gefühl ist, so ist doch gewiß, daß sie die letzteren nur unter Mitwirkung jener beiden andren Empfindungen, dann aber wohl in erhöhterem Grade zu erregen fähig ist.

1653 folgte die Tragödie Perthatrite.**) Die Niederlage, die er durch sie erlebte, bestimmte ihn, sich ganz von der Bühne zurückzuziehen, nicht ohne den Hintergedanken, daß dieser Entschluß kein unverbrüchlicher sei. Er ging nach Rouen zurück, obschon er erst kürzlich all seine Aemter daselbst niedergelegt hatte, und widmete sich hier der religiösen Dichtung. Auch ging der erste Schritt zur Wiederannäherung an das Theater, nicht von ihm selbst aus. Es war der damals mächtige Fouquet, der ihn zur Wiederaufnahme seiner dramatischen Thätigkeit aufforderte und ihn auch zur Wahl verschiedene Gegenstände vorschlug, von denen er dann den Oedipe wählte. Die gleichzeitige Anwesenheit der Molière'schen Truppe in Rouen regte die alte Theaterlust wohl auch noch mit auf. Der Erfolg der 1659 stattfindenden Aufführung***) war ein glänzender. Der Weg war also wieder gebrochen. Da Corneille inzwischen auch noch die Mutter verloren hatte, Thomas sich einer dramatischen Thätigkeit wegen aber gern nach Paris wenden wollte, so fand im Jahre 1662 die völlige Uebersiedelung der beiden Brüder dahin statt. Voltaire hat freilich gesagt, daß es für den Autor des Cinna besser gewesen sein würde, in Rouen mit Schwarzbrod, aber ruhmvoll zu leben, als sich in Paris von einem Geschöpfe des Königs Geld für schlechte Verse zahlen zu lassen — und die Gehässigkeit und Ungerech-

*) Erschien in demselben Jahre im Druck.
**) 1654 erschien sie im Druck.
***) Der erste Druck ist vom selben Jahre.

tigkeit, welche in diesen herzlosen Worten liegt, abgerechnet, muß so viel doch zugestanden werden, daß Corneille wohl noch einige vorübergehende Erfolge zu erringen vermochte, aber nichts, das noch wesentlich zur Vermehrung seines Ruhmes beigetragen hätte. Ich gehe daher rasch über die weiteren dramatischen Stücke des Dichters hinweg, über das Ausstattungsstück Le toison d'or, das er im Auftrag des Marquis de Sourdéac, des Mitbegründers der französischen Oper schrieb, und welches zuerst 1660 auf dessen in der Normandie gelegenen Schlosse Neuburg, später aber mit ungeheurem Erfolge im Theater Marais zur Aufführung kam, der freilich zum Theil der Musik und den Decorationen zuzurechnen ist — über seinen noch einzelne große Züge enthaltenden Sertorius (1662), der Türenne zu dem Ausruf veranlaßte: „Wo in aller Welt hat Corneille die Kriegskunst erlernt!“ — über die einen neuen literarischen Streit entzündende Sophonisbe (1663), über Othon (1664), Agésilas (1666), Attila (1667), Bérénice, Pulchérie (1672) und Suréna (1674), womit er seine dramatische Laufbahn beschloß. Ich will mich über sie nur auf folgende wenige mit seinen späteren Lebensschicksalen im Zusammenhang stehende Bemerkungen beschränken.

Corneille hatte sich, wie mit allen seinen früheren Gegnern, so auch mit Mairet wieder versöhnt. Es ist daher nicht recht begreiflich, daß er sich des Sujets der Sophonisbe bemächtigte, auf welcher vorzugsweise der Ruhm dieses Dichters beruhte. Er hätte sich denken können, daß dieser hierdurch aufs Neue verletzt werden mußte. In der That heißt es in den Nouvelles nouvelles des De Visé, daß Mairet vor Alteration darüber erkrankte. Auch gab es diesen Schriftsteller den Anstoß, den Kampf gegen Corneille neu zu eröffnen, dem sich verschiedene Andere, besonders d'Aubignac anschlossen. Dieser veröffentlichte 1656 seine gegen Corneille gerichteten Dissertations concernant le poëme dramatique. Man sagt, er habe es übel genommen, daß Corneille seiner niemals ehrend gedacht und der Rathschläge dankend erwähnt habe, die er ihm, wie es in seiner 1657 erschienenen Pratique du théâtre heißt, in verschiedenen Fällen gegeben. Corneille antwortete aufs Heftigste, was aber nur einen neuen Angriff d'Aubignac's zur Folge hatte.

Im Jahre 1660 veranstaltete Corneille eine erste Gesammtausgabe seiner dramatischen Werke. 1663 erschien eine neue. Es wird

daher hier der Ort sein, seiner drei Discours: Du poëme dramatique, de la tragédie und des trois unités zu gedenken, die nebst den Examen seiner Stücke hier zum ersten Male veröffentlicht wurden.*)

Corneille hatte sich, wie wir gesehen, sehr früh mit der Theorie des Drama's vertraut gemacht. Er hatte anfänglich einen gewissen Widerstand gegen ihre Forderungen gezeigt, um diesen später doch mehr und mehr nachzugeben. Er erscheint demnach hier mehr im Einklange mit den Regeln der noch im scholastischen Geiste befangenen Aesthetik, als sich dies bei früheren Gelegenheiten zeigte, doch giebt er noch immer einzelnen Forderungen der Aristotelischen Poetik eine freiere Auslegung als deren übrige Vertreter. Ich glaube jedoch nicht, daß dies nur darum geschehen sei, um, wie Lessing behauptet, seine Werke mit ihr in Einklang zu bringen. Diese verstoßen noch viel zu sehr gegen die von ihm gegebenen Auslegungen, und er selbst weist mit viel zu großer Offenheit auf diese Widersprüche hin, als daß man dies annehmen dürfte. Dagegen ist es ganz richtig, daß seine Auslegungen zum Theil sehr mangelhaft sind. Besonders war der Begriff, welchen er sich hiernach vom Tragischen gebildet hatte, ungenügend und irrig. Die Folge davon war, daß er die schwächlichere Form der Tragödie mit glücklichem Ausgang begünstigte und durch eine Bewunderung erregende Größe die höchsten tragischen Wirkungen hervorbringen zu können glaubte. Eine weitere Irrung war, daß er der Liebe die Bedeutung einer tragischen Leidenschaft absprach und ihr doch einen so breiten Raum in seinen Tragödien gestattete, wo sie nun häufig als bloßer Schmuck behandelt, zur Galanterie abgeschwächt oder zum Mittel der Politik herabgesetzt erscheint.

Andrerseits hat aber Corneille in diesen Abhandlungen nicht nur gezeigt, wie ernst er es mit dem Wesen und der Bedeutung seiner Kunst nahm, sondern auch ganz unmittelbar aus seinen Erfahrungen manche noch heute zu beherzigende Aufschlüsse und Lehren gegeben und darin für seine Zeit ebenso vorzügliche Muster aufgestellt, wie für die dramaturgische Kritik in seinen Examen. Besonders zeichnen sie sich in ihrer Klarheit, Kürze und Anspruchslosigkeit vor den ihnen vorausgegangenen weitschweifigen und anspruchsvolleren Werken Mesnadiére's (La Poëtique, Paris 1640) und d'Aubignac's (s. o.) vor-

*) Die neueste Ausgabe der Oeuvres de Corneille ist von Marty-Laveaux 1862.

theilhaft aus.*) Welchen Einfluß sie ausübten, kann der Umstand beweisen, daß Voltaire noch fast ganz auf dem Standpunkte der Corneille'schen Dramaturgie stand und ihr gegenüber fast immer des Lobes voll ist.

Wie mit allen bedeutenderen Schriftstellern von Paris war Corneille auch mit Molière und Racine bekannt worden. Mit jenem früher als mit diesem. Auch war das Verhältniß zu ersterem ein innigeres. Trotz der mannichfaltigen Versuche, dasselbe zu stören, bewahrte es bis zu Molière's Tode diesen Charakter. Sie lernten einander schon 1658 in Rouen kennen; noch in demselben Jahre spielte dann Molière mit seiner Truppe Corneille's Nicomède vor Ludwig XIV. Nach seiner Rückkehr nach Paris gehörte Corneille ununterbrochen zu den Besuchern des Molière'schen Hauses. Dagegen war das Verhältniß zu Racine gleich im Entstehen ein gespanntes geworden. Dieser hatte Corneille seinen Alexandre zu lesen gegeben, der das darin hervortretende poetische Talent nicht verkannte, dramatisches dagegen vermißte. Dies wurde ihm als Furcht oder Neid ausgelegt. Es bildete sich eine Parteigängerschaft, welche die beiden Dichter von einander zu trennen suchte. Dies gelang um so leichter, als Racine's Talent sich jetzt in überraschendster Weise entfaltete, dasjenige Corneille's aber ermattete und allmählich erstarb. Besonders hatte es diesen verdrossen, daß Racine in seinen Plaideurs ein paar Stellen seines Cid parodirt hatte, indem er den alten Chicanau die Worte

Viens mong sang, viens ma fille,

und dem Intimé die anderen in den Mund legte:

Les rides sur son front gravaient tous ses exploits.

„Ziemt es wohl einem Neuling" — soll Corneille gesagt haben — „sich über Leute von Ansehen lustig zu machen?" Die Verbitterung mußte durch den Mißerfolg seines Tite et Bérénice wachsen, den er im Auftrage Henriette's von England gedichtet hatte. Auch Racine war gleichzeitig von dieser aufgefordert worden, denselben Gegenstand zu

*) Erwähnt mögen hier noch die einschlagenden Schriften d'Evremond's und Chappuzeau's werden.

behandeln und hatte sich der Schauspieler des Hôtel de Rambouillet zu versichern gewußt, welche im Tragischen für die besten Darsteller galten. Corneille mußte sich demnach mit der Molière'schen Truppe begnügen. Doch würde Racine auch ohne diesen Vortheil den Sieg davon getragen haben, da das Corneille'sche Stück zu seinen schwächsten, kältesten Arbeiten gehört. Es fehlte übrigens nicht an Parodien auf beide. Chapelle machte auf die Frage, wie ihm das Racine'sche Stück gefallen habe, den Witz: „Marion pleure, Marion rit, Marionveut qu'on la marie." Die Niederlage der Pulchérie und der Suréna überzeugten den alternden Dichter, daß seine Rolle zu Ende war. Er zog sich zum zweiten Male, nun aber für immer, vom Theater zurück und überließ dem jüngeren Rivalen das Feld.

Racine scheint übrigens nie die Bedeutung Corneille's verkannt zu haben. Die Gedächtnißrede, welche er ihm nach seinem in der Nacht vom 30. September zum 1. October 1684 in seiner Wohnung, Rue d'Argenteuil, erfolgten Tode in der französischen Academie hielt, darf wohl als ein im Ganzen aufrichtiger Meinungsausdruck angesehen werden. Am 1. October trat Racine die Präsidentschaft derselben an, doch machte ihm sein Vorgänger, der Abbé Lavau, bei dieser Gelegenheit die Ehre, Corneille's Gedächtniß zu feiern, noch streitig. Die Besetzung der Corneille'schen Stelle durch seinen Bruder Thomas, bot aber dafür eine neue dar. „Wenn man in späteren Zeiten" — heißt es in Racine's Beantwortung der Antrittsrede dieses letzteren — „mit Staunen auf die wunderbaren Siege und auf die großen Dinge zurückblicken wird, welche unserem Jahrhundert die Bewunderung aller Zeitalter sichern, so wird Corneille, daran zweifle ich nicht, seinen Platz unter all diesen Zaubern behaupten. Frankreich wird sich mit Freuden erinnern, daß unter der Regierung seines größten Königs sein größter Dichter geblüht. Man wird selbst den Ruhm jenes Königs zu steigern glauben, wenn man sagt, daß er diesen geachtet." — Auch eine Stelle aus einem Briefe Racine's an seinen Sohn mag hier Platz finden: „Glaube nur nicht" — schreibt er diesem noch vor Corneille's Tode, indem er ihn vor dem Dichterberufe warnt — „daß es meine Dramen sind, welche mir den Beifall der Großen zuziehen. Corneille hat Verse gedichtet, die hundermal schöner als die meinigen waren, und doch sieht ihn niemand mehr an. Man liebt sie nur im Munde der Schauspieler."

Schon gegen Ausgang des Jahres 1662 hatte der Minister Colbert an Costar und Chapelain den Auftrag ertheilt, Verzeichnisse derjenigen Schriftsteller und Gelehrten zu entwerfen, welche begründeten Anspruch auf königliche Vergünstigungen zu machen hätten. Beide Listen, die nicht nur charakteristisch für jene beiden Männer, sondern auch von Interesse für die literarischen Verhältnisse der Zeit sind und die man bei Taschereau (a. a. O. S. 346) abgedruckt findet, enthalten auch Corneille's Namen. Bei Chapelain heißt es: „Corneille ist ein Wunder von Geist und eine Zierde des französischen Theaters. Er hat Methode und Verstand (de la doctrine et du sens). Im Uebrigen würde er wohl weder in gebundener, noch in ungebundener Rede etwas Bedeutenderes hervorbringen können, da es ihm an Lebenserfahrung gebricht und er sich kaum um etwas Anderes als seinen Beruf kümmert.“ — Costar nennt Corneille den ersten Bühnenschriftsteller der Welt. — Gleichwohl erhielt dieser nur eine Pension von 2000 Livres, während Chapelain 3000, Mezeray sogar 4000 Livres empfing. Corneille zeigte keine Mißstimmung über diese Zurücksetzung, sondern dankte in schlechten Versen.

Von den gleichzeitig mit ihm aufstrebenden Dichtern gebührt Jean de Rotrou,*) die erste Stelle. Corneille soll ihn seinen Vater genannt haben. Dies müßte ohne Beziehung auf das Alter geschehen sein; denn Rotrou war drei Jahre jünger als er. Er wurde 19. Aug. 1609 zu Dreux bei Chartres geboren und gehörte einer der ältesten Familien des Orts an, deren Mitglieder schon seit lange städtische Aemter bekleidet hatten. Sein poetisches Talent entwickelte sich früh. Auch scheint er zeitig nach Paris gekommen zu sein und hier ein ziemlich leichtfertiges Leben geführt zu haben. Besonders hebt man seine Spielwuth hervor. Er hatte noch nicht das 19. Jahr erreicht, als er ein Jahr vor Corneille (1628) mit der Tragicomödie L'hypocandriaque ou le mort amoureux**) im Theater de Bourgogne die Bühne betrat. Trotz der Schwäche des Stücks, welches im Schäfertone der

*) Siehe über ihn Parfait, a. a. O. IV. S. 405. — Guizot, a. a. O. — La Harpe, a. a. O. — Villemain, Cours de la littérature française. 17. Siècle. — Ebert, a. a. O. — Alph. Royer, Hist. univ. du théatre. Paris 1870. III, S. 86. — Lotheissen, a. a. O.

**) Erschien 1631 im Druck. Beauchamps und Parfait geben über die Erscheinungszeit seiner Werke umfassende Auskunft.

Zeit die Geschichte eines jungen Mannes behandelt, den die Liebe so melancholisch gemacht, daß er sich für todt hält und den hiervon gerührt, die grausame Geliebte aus diesem Zustand errettet, hatte es einen großen Erfolg. Das war auch mit den folgenden Stücken des Dichters der Fall, so daß sich derselbe in der an den König gerichteten Widmung seines Bague de l'oublie vom Jahre 1635 glaubte berühmen zu können, wesentlich dazu beigetragen zu haben, daß die Komödie zur Zeit mit den edelsten Vergnügungen zu wetteifern im Stande sei. Er habe sich nun in der vorliegenden bemüht, sie so anständig und rein in der Sitte erscheinen zu lassen, daß wenn sie auch nicht für schön, so doch für weise gelten werde. Er habe aus einer leichtfertigen Schönen eine Heilige gemacht. — Wie es mit dieser Heiligkeit beschaffen war, mag eine Scene beweisen, in welcher ein Liebhaber seine Braut im Bette findet und ihr alle Liebkosungen mit einziger Reserve des letzten bräutlichen Zugeständnisses entringt. Dieses Lustspiel war, wie er selbst sagt, nur die Bearbeitung eines spanischen Stückes. Le Grand hat die Idee desselben in veränderter Weise zu seinem Roi de Cocagne benützt. Es wirkte wie die meisten der Rotrou'schen Dramen durch das Abenteuerliche der darin aufgehäuften Begebenheiten.

Rotrou besaß die Leichtigkeit eines mittelmäßigen Talents. Die 33 von ihm bekannt gewordenen Stücke, zum größten Theil Lustspiele und Tragikomödien, sind meist dem Spanischen nachgebildet; zuweilen sind es auch nur Ueberarbeitungen, wie die dem Römischen entnommenen Menèchmes (1632), Les Sosies (1636), Les captifs (1638). Er genoß zu seiner Zeit eine ungewöhnliche Anerkennung, was die Ueberschätzung erklärt, welche ihm auch die meisten der späteren Literarhistoriker noch zu Theil werden lassen. Besonders gerühmt wurden das Lustspiel La soeur (1645), welches jedoch nur die Nachbildung eines italienischen Stückes zu sein scheint, sein St. Genest (1646), welcher das Martyrium des bekannten Schauspielers behandelt, aber nur eine schwächliche Nachahmung des Polyeucte ist, und die dem No hay ser padre siendo rey des Rojas nachgebildete Tragödie Venceslas (1647), jedenfalls sein bedeutendstes Stück, im Grunde aber doch kaum mehr als eine academische Vernüchterung des phantasievollen spanischen Dramas. Es ist jedoch ein Zug jener glänzenden heroischen Erhabenheit darin, welche Corneille die Bewunderung der Welt erwarb, nur

daß es Rotrou an der rhetorischen Gewalt des Ausdrucks und Schönheit der Versification seines Freundes gebrach.

Trotz seines früheren Leichtsinns war Rotrou ein durchaus ehrenhafter, edler und aufopferungsfähiger Charakter. Kein Zweifel, daß ihm nur dies jenen Ehrennamen Corneille's verschafft haben konnte. Er hat sich stets als treuer, uneigennütziger Freund desselben bewährt. In seinem Kampf mit Scudéry und den andern gelehrten Dichtern der Zeit stand er ihm treulich zur Seite. Auch später ließ er sich keine Gelegenheit, ihn zu feiern, entgehen. So heißt es z. B. in der obenerwähnten Tragödie St. Genest:

> Nos plus nouveaux sujets les plus dignes de Rome
> Et les plus grands efforts des veilles d'un grand homme,
> A qui les rares fruits que sa muse produit
> Ont acquis dans la scène un légitime bruit
> Et de qui certes l'art, comme l'estime est juste,
> Portent les fameux noms de Pompée et Auguste:
> Ces poëmes sans prix où son illustre main
> D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain,
> Rendront de leurs beautés votre oreille idolâtre
> Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du théâtre.

Sein Tod, ein Opfer der Pflichttreue, trug wohl auch zur Verherrlichung von Rotrous Namen noch bei. Er lebte schon längere Zeit wieder in Dreux, wo er neben verschiedenen Aemtern auch das des Lieutenant particulier et civil mit solcher Gewissenhaftigkeit bekleidete, daß er bei einer die Einwohner decimirenden Seuche, trotz aller Aufforderungen seines Bruders, nicht zu bewegen war, seinen Posten zeitweilig zu verlassen. Er erkannte es als die Pflicht eines ersten Beamten, auf diesem fest auszuhalten. „Nicht, daß die Gefahr hier nicht groß wäre“ — fügt er in dem Antwortschreiben hinzu — „da in diesem Augenblicke die Todtenglocke heute zum 22. Male ertönt. Wenn es Gott will, möge sie es denn auch für mich!“ Nur wenige Tage später erfüllte sich ihm diese Ahnung (27. Juni 1650).

Rotrou gehörte zu den fünf Schriftstellern des Cardinal Richelieu, von denen Boisrobert in dem vertrautesten Verhältnisse zu diesem stand. Ein witziger Kopf, die lebendige Chronik der Zeit, spottsüchtig und voll Anekdoten, hatte er sich ihm bald unentbehrlich zu machen gewußt.

François le Métel de Boisrobert*) ward 1592 zu Caen geboren. Sein Vater stammte aus Rouen, wo er die Stelle eines Procureur de la Cour des Aides bekleidet hatte. François studirte Theologie und kam nach Paris, wo er bald eine Rolle zu spielen begann. Er gab, wie wir fanden, die erste Veranlassung zur Gründung der französischen Academie. Wir sahen ihn auch sonst noch im Dienste des Cardinals seine Rolle spielen. Dieser erwies sich ihm dankbar. Er verlieh ihm das Priorat von La Ferté sur Aube, die Abtei von Chatillon sur Seine und andere Benefizien. Später fiel er in Ungnade. Doch wußte er sich zuletzt wieder in Gunst zu setzen; was ihm auch nach Richelieus Tode bei Mazarin wieder gelang. Er hatte drei Leidenschaften: Das Spiel, die Tafel und das Theater. Besonders liebte er Mondory zu sehen, was ihm den Spottnamen des Abbé Mondory eingebracht hat. Er hat eine große Zahl Theaterstücke geschrieben, die ohne seine gesellschaftliche Bedeutung bis auf die Namen vergessen sein würden. Es waren theils Lustspiele, theils Tragikomödien. Er liebte das Traurige nicht. Auch sie sind zum Theil dem Spanischen nachgebildet, so La jalousie d'elle même (1649) der Zelosa de si misma des Tirso de Molina, La folle gageure (1650) dem El mayor imposible des Lope de Vega. Sein erstes Stück war Pyrandre et Lysandre ou l'heureux tromperie (1633), sein letztes Théodore, Reine de Hongrie (1657). Er starb 1662.

Auch ein jüngerer Bruder von ihm, Antoine le Métel, Sieur d'Ouville genannt,**) der sich besonders durch seine Contes du Sieur d'Ouville bekannt gemacht hat, widmete sich später als Dichter der Bühne. Er trat 1637 mit Les trahisons d'Arbiran auf. Seine Stücke sind fast alle dem Spanischen nachgebildet und wie die seines Bruders meist Lustspiele und Tragikomödien. Besonderen Beifall erwarb sein Esprit follet (1641) nach Calderon's Dame Kobold***) (bei Parfait heißt es nach dem italienischen Canevas von La dama demonio ou Arléquin persécuté par la dame invisible), La dame suivante (1645), Les morts vivants (1645), Aimer sans savoir qui (1645), welches denselben Gegenstand wie Corneille's Suite du menteur

*) Pélisson et d'Olivet. a. a. O. II. 89. — Gebr. Parfait a. a. O. V. 10. — Tallémant des Reaux II. 144. — Fournel, Les contemporains de Molière I. 61.

**) Parfait. a. a. O. V. 353.

***) Es wurde später von Hauteroche neu überarbeitet.

behandelt, und Jodelet Astrologue (1646), der dem Feint Astrologue des Thomas Corneille zu Grunde liegen dürfte. Alle diese Stücke sind nach spanischen Vorbildern und ich erwähne sie nur, um den Einfluß des spanischen Theaters auf das Französische deutlich zu machen.

Der Academiker Guillaume Colletet*), der vierte der fünf Dramatiker Richelieu's wurde 1596 zu Paris geboren, wo er auch 1659 in Armuth starb. Er hat eine Menge poetischer Werke hinterlassen, die man bei Pélisson verzeichnet findet, darunter ein einziges selbständiges Drama: Cyminde ou les deux victimes (1642). Er war, wie sich schon hieraus ergiebt, kein dramatisches Talent. Dasselbe gilt von dem fünften dieser Dichter, Claude de l'Estoille, Sieur de Saussay, einer alten Pariser Familie entstammend, 1602 geboren, 1652 gestorben.

Richelieu selbst kann in einer Geschichte des französischen Dramas nicht übergangen werden, so schwach auch dasjenige war, was er durch die fünf in seinem Solde stehenden Dichter nach seinen Entwürfen verfassen ließ, oder unter anderm Namen etwa selber verfaßte. Seine eigene Lebensgeschichte kann aber hier keinen Platz finden. Außer der Comédie des Thuilleries (1635 mit großem Glanze im Palais Cardinal aufgeführt), dem Aveugle de Smyrne (1638) und La Grande Pastorale (der Tag der Aufführung ist hier unbekannt),**) welche von jenen fünf Schriftstellern nach seinen Entwürfen ausgeführt worden sind und von denen er nur an den letzten selbst mitgearbeitet haben soll, werden ihm auch noch zwei unter Desmarest's Namen erschienene Stücke, die 1639 mit großem Pomp im neuen Theater der grande salle du Palais Cardinal aufgeführte Tragicomödie Miramare und die Comdéie héroique Europe ganz und gar zugeschrieben. Die letzte ist eine Art politisch allegorisches Gelegenheitsstück. Die Politik Frankreichs und Spaniens ist darin in den Gestalten Francion und Ibère personificirt.

Die leidenschaftliche Vorliebe Richelieus für das Theater hat aber in anderer Weise noch viel zur Entwickelung desselben beigetragen. Er

*) Parfait, a. a. O. IV. 193. — Pélisson et d'Ollivet, a. a. O. II. 5.

**) Nach Beauchamps erschienen die beiden ersten Stücke 1638 im Druck, das zweite unter dem Titel L'aveugle de Smyrne ou la grande Pastorale. Unter dem letzten Titel führt er gar kein besonderes Stück auf. Möglich also, daß La grande pastorale überhaupt nur dasselbe Stück wie L'aveugle de Smyrne ist.

regte die Theilnahme dafür in den höchsten Kreisen an, unterstützte die Talente nicht nur durch Jahrgelder, sondern auch dadurch, daß er ihre Stücke in glänzender Weise in seinem Hause zur Darstellung bringen ließ Die Gründung der Academie und der Streit, den er durch sie zur Entscheidung brachte, ist für die Entwickelung des französischen Dramas und Theaters nicht nur von einem zum Theil verhängnißvollen, sondern auch von einem fördernden Einfluß gewesen. Man muß sich nur vergegenwärtigen mit welcher Geringschätzung zu dieser Zeit noch die dramatische Literatur in England von den gelehrten Dichtern und in dessen Folge auch von einem großen Theil der guten Gesellschaft angesehen wurde, um zu begreifen, welchen Werth es für sie hatte, daß sie in Frankreich umgekehrt durch das Interesse, welches auf diese Weise für sie erregt wurde, an die Spitze der ganzen literarischen Bewegung der Zeit kam. Das Drama und das Theater waren hierdurch zu einer nationalen Angelegenheit gemacht worden. Es ist daher kein Zweifel, daß der Tod des außerordentlichen Mannes auch in dieser Beziehung weithin empfunden wurde.

Jean Desmarest de St. Sorlin*), der spätere literarische Beirath und Vertraute des Cardinals, war um 1595 in Paris geboren. Obschon er eine bedeutende Stellung im Staatsdienst bekleidete — er war General-Controleur der außerordentlichen Angelegenheiten des Kriegswesens und Generalsecretär der levantinischen Abtheilung der Marineverwaltung — so pflegte er doch mit Vorliebe die schönen Künste. Der dramatischen Thätigkeit widmete er sich dagegen nur aus Gefälligkeit für den Cardinal, daher er nach dessen Tode auch nichts mehr für die Bühne schrieb. Gleichwohl haben seine dramatischen Arbeiten zum Theil Erfolg gehabt; vor Allem sein Lustspiel Les visionnaires, welches sogar den Ehrennamen der Comédie inimitable erhielt. Molière hat es später in seinen Facheux nichtsdestoweniger übertroffen. Es ist ein Stück, welches in einzelne, gewisse Modethorheiten geißelnde Charakterbilder zerfällt, die nur nothdürftig zusammengehalten sind. Möglich daß Rojas' Lo que son mujeres die Anregung hierzu gab. Alcidon, welcher drei Töchter besitzt, hat in der Zerstreuung an vier verschiedene Freier je eine von ihnen versprochen. Er muß also suchen, einen derselben wieder los zu werden, was ihn in

*) Parfait, a. a. O., V. 407.

um so größere Verlegenheit bringt, als er sie alle sehr schätzt. Er wird letzterer aber dadurch enthoben: daß einer der Freier nach dem andern sein Wort selber zurückzieht und die Mädchen sich gar nicht verheirathen wollen. Der eigentliche Spaß besteht freilich erst darin, daß sowohl sie, wie die Freier, visionär, d. i. von irgend einer Modeeinbildung besessen sind, auf deren Verspottung es überhaupt nur angelegt ist.

Desmarest war, wie wir sahen, Mitglied und erster Kanzler der französischen Academie. In dem obenerwähnten Verzeichnisse Chapelain's heißt es über ihn: „Desmarest gehört zu den leichten Talenten der Zeit, die ohne besondere Tiefe sind, Vieles wissen und es in gefälliger Weise wieder anwenden. Sein Stil ist in der Prosa rein, doch ohne sich zu erheben; in der gebundenen Rede je nach seiner Absicht erhaben oder niedrig. Er ist unerschöpflich in dem einen und andern und rasch in der Ausführung. Seine Phantasie ist sehr fruchtbar. Dagegen läßt er es oft an Urtheil fehlen. Er wendete sie früher nicht ohne Erfolg zu Romanen und Komödien an, später wurde er aber fromm und zeigte hierin denselben Eifer, wie früher in der profanen Schriftstellerei."

Vor ihm und zwar in demselben Jahre mit Corneille traten Balthasar Baro geb. 1600 zu Venaisin, gest. 1650, von welchem schon früher die Rede war, Jean Claveret aus Orleans, Rayssiguier Scudéry und Ryer auf, von denen jedoch nur den beiden letzten hier eine kurze Betrachtung zu Theil werden kann.

George de Scudéry*), einer edlen Familie der Provence angehörend, erblickte 1601 zu Havre de Grâce das Licht der Welt. Er zeigte zwar früh poetische Anlagen, ergriff aber, den Beruf seines Vaters folgend, die militärische Laufbahn. Er trat in das Regiment der französischen Garden ein, betheiligte sich an verschiedenen Feldzügen, ging dann auf Reisen, bis er sich endlich in Paris niederließ und die Poesie halb als Liebhaberei, halb als Erwerbszweig betrieb. Die kampflustige Ader zeigte sich auch hier in seinem Angriff auf Corneille; ein gewisser militärischer Tic trat in um so lächerlicherer Weise dabei hervor, als er zunächst anonym war. Später erhielt er das Amt des Gouverneurs von Château de Notre Dame

*) Pélisson et d'Olivet, a. a. O., I. S. 306. — Parfait, a. a. O., IV. 430. Tallémant des Reaux. V. 265. — Tivier, Hist. dram. en France. Paris 1873, p. 623. — Royer, a. a. O., III. p. 27. — Lotheissen, a. a. O. II. 97.

de la Garde bei Marseilles und starb 1667 zu Paris. Die Leichtigkeit und Fruchtbarkeit seines Talents täuschten ihn wohl selbst über die Bedeutung desselben, doch war es nicht gerade Neid, was ihn zu seinem Angriff auf Corneille bewegte, da er für Hardy und Théophile de Viau, dessen Werke er nach dem Tode desselben sammelte und herausgab, ebenso bereitwillig als Vertheidiger auftrat. Es fehlte ihm also keineswegs an edlen ritterlichen Eigenschaften. — Man kennt 16 Stücke von ihm. Das erste war die Tragikomödie Ligdamon et Lydias ou la ressemblance (1629.) Das letzte die Prosa-Tragikomödie Axiane (1643). Boileau urtheilte sehr geringschätzig über sie. Italienischer und spanischer Einfluß zeigt sich darin von der schlechteren Seite.

Pierre de Ryer*) 1605 zu Paris geboren, genoß eine gute Erziehung. 1646 wurde er Mitglied der Academie. Obschon er später eine Pension erhielt, hatte er doch fast sein ganzes Leben mit Mangel zu kämpfen. Er starb 1658. Die poetische Ader hatte er von seinem Vater, Isaac de Ryer, geerbt. Seine Lage machte ihn aber zum Vielschreiber. Als Dramatiker trat er 1630 mit der Tragikomödie Argenis et Polyarque ou Théocrine auf. Sein letztes dramatisches Werk war die Tragikomödie Anaxandre (1654). Er hat, außer dem Lustspiel Les vendanges de Surênes, nur Tragikomödien und Tragödien geschrieben. Seine Alcionée ou le combat de l'honneur et de l'amour wurde zu seiner Zeit sehr gelobt. Man sagt, daß die Königin Christine sich dieses Stück dreimal an einem Tage habe vorlesen lassen; sie vertrug also etwas, denn es ist nichts als eine schwächliche Nachahmung Corneille's.

Im Jahre 1635, also noch vor Erscheinen des Cid, trat Gaultier de Coste, Chevalier Seigneur de Calprenède**) zum ersten Male als tragischer Dichter auf. Er wurde zu Schloß Toulgon im Jahre 1610 geboren. Seine Studien machte er zu Toulouse trat aber dann zu Paris in das Regiment der Garden ein, wo sein Erzählertalent die Neugier der Königin erregte, die ihn in ihre Gunst nahm. 1648 widmete er ihr sein erstes Theaterstück La mort de

---

*) Parfait, a. a. O., IV. 538. — Royer, a. a. O., III.

**) Parfait, a. a. O., V. 148. — Tallémant des Reaux. Paris 1834. V. 89. — Royer, a. a. O., III. 43. — Lotheissen, a. a. O. II. 365.

Mithridate das jetzt erst im Druck erschien. Zwei Jahre später ward er zum Kammerherrn des Königs ernannt. Er starb 1663. Calprenède war noch mehr als Romanschriftsteller, wie als dramatischer Autor geschätzt. Doch erwarb ihm jenes erste Stück, sowie Le Comte d'Essex (1639) viel Beifall. Heute erscheinen auch sie recht unbedeutend und leer. Doch verdient es Hervorhebung, daß er, einer der ersten, die Stoffe der Tragödie nicht nur dem Alterthum, sondern auch der neuern Geschichte wieder entlehnte, wie seine Johanna Gray und Eduard III. von England beweisen. Sein letztes Drama war Belissaire, Tragicomödie, 1659.

Ungleich bedeutender erscheint Tristan l'Hermite in seiner Mariamne, wobei zu berücksichtigen ist, daß sie noch vor dem Cid erschien, also keine Einwirkung von diesem erfahren haben konnte, obschon der edle Stolz, mit welchem Mariamne in ihrer Unschuld jede Vertheidigung ablehnt und der rührende Kampf der Liebe und der wildaufflammenden Eifersucht des Herodes dies wohl sonst könnte annehmen lassen.

François Tristan,*) der sich der Abkunft von Pierre l'Hermite rühmte und deshalb diesen Beinamen annahm, wurde 1601 zu Schloß Souliers in der Provinz de la Marche geboren. Er hat seine Jugendgeschichte, wenn auch nicht ohne Ausschmückung, in seinem Page disgracié erzählt. Hiernach kam er früh an den Hof und erlangte die Stellung eines Ehrencavaliers im Gefolge des Marquis de Vernueil, eines natürlichen Sohnes Heinrichs IV. Ein unglücklich verlaufendes Duell trieb ihn ins Ausland, zuerst nach England. Von hier wollte er über Frankreich nach Spanien. Er kam so incognito in den Dienst des Herzogs Gaston's von Orleans, dem er sich entdeckte und durch dessen Vermittelung er die Verzeihung und Gunst Ludwigs XIII. erwarb (um 1620). Von seinem späteren Leben weiß man nur wenig. 1648 wurde er als Mitglied in die Academie aufgenommen. Auch erwarb er sich um die Ausbildung Quinault's Verdienste. Er starb 1655. — Seine Mariamne ist eines der wenigen Stücke, welche den Arbeiten Corneille's sich nähern. Es enthält Stellen von wirklicher Schönheit und Kraft. Auch hielt sie sich lange neben dem Cid in der

*) Pélisson et d'Olivet, a. a. O. I. S. 303. Parfait, a. a. O. V. S. 196. Royer, a. a. O. III. S. 39. — Fournel, a. a. O. III. 3.

Gunst der Nation. Mondory, welcher die Rolle des Herodes musterhaft gespielt haben soll, wurde, wenigstens scheinbar, ein Opfer derselben, da ihn bei einer Vorstellung dieses Stücks beim Cardinal Richelieu im Jahre 1637 der Schlag rührte. Tristan schrieb neben verschiedenen anderen poetischen Werken noch fünf Dramen, darunter das Lustspiel Le parasite, von denen La folie du sage (1644) das letzte war. Sie stehen jedoch alle seiner Mariamne nach. Er starb 1655.

Gleichzeitig mit ihm strebten auch Mesnadière und Aubignac, Benserade, Thomas Corneille und Scarron empor. Die beiden ersten sind hier eigentlich nur ihrer Bedeutung als Theoretiker wegen zu nennen.

Hippolyte Jules Pilet de la Mesnadière,*) zu Laudun geboren, hatte in Nantes Medicin studirt. Er wendete sich dann nach Paris, prakticirte daselbst und lernte Richelieu kennen, der ihn in seine Gunst nahm. Später, nachdem er das Studium der Medicin mit dem der schönen Wissenschaften vertauscht, erwarb er das Amt eines Haushofmeisters und Vorlesers des Königs. Er versuchte sich nun auch im Drama und schrieb seine Poétique, die aber auf den ersten, das Drama behandelnden Theil beschränkt blieb.

François Hedelin,**) Sohn des Lieutenant Général de Nemours, war aus Paris gebürtig. Er ergriff den Beruf seines Vaters, studirte die Rechte, ward Advocat und übersiedelte dann nach Paris, wo er in den geistlichen Stand übertrat. Er erwarb sich die Gunst Richelieu's, der ihm die Abtei Aubignac überwies, deren Namen er annahm. Wie es der Ton der vornehmen Welt damals forderte, setzte er sich mit allen literarischen Berühmtheiten in Verbindung und errang sich bald eine einflußreiche Stellung hierdurch. Sein Streit mit Ménage, seine kritischen Angriffe auf Corneille vermehrten sein Ansehen, das er noch durch seine Pratique du théâtre befestigte. 1642 war er bereits mit seiner Pucelle d'Orléans hervorgetreten, welcher er eine Abhandlung über die Regel des Drama's vorausschickte. 1645 folgte die Zénobie, reine des Palmyriennes, in der er ein Muster der Regelmäßigkeit aufstellen wollte. Befremdend ist es, daß er dieselbe in Prosa schrieb. Man erzählt sich ein Witzwort Conti's darüber, welcher gesagt haben soll: es sei zwar sehr löblich von d'Aubig-

*) Parfait, a. a. O. VI. 190.

**) Parfait, a. a. O. VI. 395.

nac, die Regeln des Aristoteles so sorgsam zu beobachten, aber er könne es dem Aristoteles nicht verzeihen, Aubignac hierdurch zu einer so schlechten Tragödie veranlaßt zu haben.

Isaac de Benserade,*) geboren 1612 zu Lyons in der Haute Normandie, widmete sich nach vollendeten Studien der Poesie. Nach Paris gekommen, übte das Theater bald seine Anziehungskraft auf ihn aus und man sagt, daß es die schöne Schauspielerin Bellerose gewesen sei, welche ihn zum dramatischen Dichter gemacht. Die Cléopâtre (1635) soll er für sie geschrieben haben. Eine Zahl anderer Stücke folgte, von denen die Komödie Iphis et Jante (1636) und die Tragödie Méléagre (1640) die besten gewesen sein sollen. Richelieu, mit dem er verwandt war, setzte ihm eine Pension aus. Später wurde er besonders durch die lyrischen Dichtungen zu den höfischen Ballets berühmt. Er war der höfische Dichter par excellence 1674 wurde er auch noch Mitglied der Academie und starb 1701 nach einem langen behaglichen Leben. Man rühmte drei Talente an ihm: die Kunst mit den Großen zu scherzen, ohne sie je zu beleidigen, mit grauen Haaren galant zu sein, ohne je lächerlich zu werden, und mit Versen Geld zu verdienen.

Im Jahre 1647, fast in demselben Alter wie einst sein um zwanzig Jahre älterer Bruder, trat Thomas Corneille**) (der sich später den Namen Sieur de Lisle, wie sein Bruder den des Sieur Damville beilegte), zum ersten Male öffentlich als dramatischer Dichter auf. Er war am 20. August 1625 zu Rouen geboren und erhielt daselbst bei den Jesuiten eine sorgfältige Ausbildung. Schon hier zeichnete er sich durch ein Drama aus, welches die Schüler zur Aufführung brachten. Nachdem er seine Studien in Paris beendet, vermochte er nicht mehr der Versuchung zu widerstehen, welche die Werke und der Ruhm seines Bruders auf ihn ausübten. Seine ersten Versuche waren lediglich Bearbeitungen spanischer Stücke; so das Lustspiel Les engagemens du hazard,***) mit welchem er de-

---

*) Pélisson et d'Olivet, a. a. O. II. 236. Parfait, a. a. O. VI. 112.

**) M. Boze, Eloge de Mr. Corneille 1710. — Parfait, a. a. O. VIII. S. 344. — Fournel, a. a. O. — Oeuvres des deux Corneilles de C. Louandre, Paris. 1865.

***) Es enthält auch Motive aus Les fausses verités von d'Ouville und aus der Inconnue des Boisrobert.

butirte, nach Les empeños de un acaso des Calderon, sein Le feint Astrologue (1648), nach dem gleichnamigen Lustspiele desselben Dichters, Don Bertrand de Cigarral (1650), nach Entre bobos anda el juego des Rojas, L'amour à la mode (1651) nach Antonio de Solis, Le charme de la voix (1653) nach Lo que puede la aprehension des Moreto, Le géolier de soi-même nach Calderon. Obschon diese Lustspiele fast alle freundliche Aufnahme fanden, so war doch erst der Erfolg seiner Tragödie Timocrate (1656) ein durchschlagenderer. Sie wurde im Marais 24 Mal hinter einander wiederholt, bis einer der Schauspieler folgende Anrede an das Publikum hielt: „Sie sind zwar noch keineswegs müde, das Stück zu sehen, wohl aber wir, es zu spielen. Wir laufen Gefahr, all unsre andren Stücke zu verlernen, daher wir Sie bitten, uns weiterer Wiederholungen entheben zu wollen." In der von M. de Boze in der Academie des Inscriptions zum Gedächtniß Thomas Corneille's gehaltenen Rede aber heißt es, daß dieses Stück sechs Monate hintereinander gespielt worden sei. Der Stoff war sehr glücklich gewählt, was überhaupt einer der Vorzüge dieses Dichters war. Er sprach besonders durch das Zärtliche und Rührende an. Doch auch sein Commode (1658), Stilicon (1660), besonders aber Ariane (1672) und Le comte d'Essex (1678) hatten große Erfolge. Nur die beiden letzten erhielten sich länger auf dem Repertoire. Voltaire hat sie in die Ausgabe der Werke seines Bruders mit aufgenommen.

Thomas Corneille gehörte zu den beliebtesten dramatischen Dichtern der Zeit. Die Theater du Marais und de l'hôtel de Bourgogne machten seine Werke sich streitig. Auch behaupteten sich diese nicht nur neben den Werken seines berühmten Bruders, sondern auch neben denen des eben aufglänzenden Racine. Der Erfolg der Ariane fiel mit dem des Bajazet in ein und dasselbe Jahr. Die Vorzüge des jüngeren Corneille lagen außer in der glücklichen Stoffwahl, hauptsächlich in der von ihm beobachteten Regelmäßigkeit, in der im Ganzen verständigen Führung der Handlung und in der spannenden und zugleich befriedigenden Auflösung. Hauptsächlich dem glücklichen Stoff schreibt Voltaire den Erfolg der Ariane zu. „Wie undankbar die Männer auch sind, so nehmen sie doch immer Antheil an einer von einem Undankbaren verlassenen Frau und die Frauen, welche in einem solchen Gemälde ihr eigenes Schicksal sehen, beweinen sich selbst."

Voltaire weist dann auf die Aehnlichkeit der Sage der Ariane mit der der Medea hin, indem er hervorhebt, um wie viel mehr die erstere Anspruch auf unsere Theilnahme hat, als die zweite. Andrerseits fehlte dem jüngeren Corneille die Tiefe und Kraft seines genialen Bruders. Seine Sprache, obschon zum Theil reiner und klarer, ist ungleich schwächlicher, sie hat weder die phantasievolle Fülle, noch die glänzende Erhabenheit der Gedanken, noch die rhetorisch-dramatische Kraft des Ausdrucks, die Schönheit der Versifikation, die wir an diesem letzteren bewundern. — Essex war schon vor Corneille, nicht nur von dem Spanier Coello und von Calprenède, sondern auch erst kürzlich wieder von dem Abbé Boyer*) behandelt worden. Die Corneille'sche Dichtung verdrängte aber alle früheren und stand noch zu Lessings Zeit in gewaltigem Ansehen, der sie eingehend beurtheilt hat.

Thomas arbeitete mit großer Leichtigkeit. Man sagt, daß ihm die Ariane nur 17 Tage gekostet; die Zahl seiner Stücke, man kennt deren 37, ist daher keine zu große. Seine schriftstellerische Thätigkeit umfaßte aber noch viele andere Gebiete. Besonders seit er Mitglied der Academie geworden war, widmete er sich vielen und großen wissenschaftlichen Arbeiten. Von ihnen seien nur das Dictionnaire pour servir de supplément au dictionnaire de l'Académie française (1694), seine Ausgabe der Remarques de Vaugelas (1687), seine Uebersetzung der Metamorphosen des Ovid (1697) und sein Dictionnaire universelle géographique et historique (1708) hervorgehoben, (eine Vorarbeit für die Diderot'sche Encyclopädie), an welcher er fast erblindet, gearbeitet hat. Er starb in der Nacht vom 8. zum 9. Decbr. 1709.

Schon immer war das Burleske eine Form gewesen, in der sich der zur Satire und Spottlust neigende französische Geist darzuleben liebte. Wir sahen es schon Raum in den Mysterien, Mirakelspielen

*) Claude Boyer, 1618 in Alby geboren, seit 1660 Mitglied der Academie, gestorben 1698, war einer der fruchtbarsten, aber mittelmäßigsten Bühnendichter der Zeit. Trotz seiner geringen Erfolge konnte er nicht satt werden, zu dichten. Sein erstes Stück, Porcie romaine, widmete er der Mad. de Rambouillet (1646). Der Glaube, daß der Mißerfolg seiner Arbeiten nur an seinem Namen hänge, bewog ihn 1680 seinen Agamemnon unter dem Namen des Pater d'Assezan erscheinen zu lassen, der im Schutze Racine's stand. In der That fand das Stück Beifall. Boyer rief mitten hinein: „Es ist aber doch von Boyer, trotz dem Herrn von Racine". Die Folge war, daß der Agamemnon am nächsten Tage ausgezischt wurde. Um so größer, wenn auch nur kurz, war der Erfolg seiner Judith (1695).

und Moralitäten gewinnen. In den Sotties bildete es sich zu einer ganz selbständigen Form aus. In das neue Lustspiel mußte es aber um so leichter eindringen, als die Italiener und Spanier dafür bereits Muster darboten. Doch würde die heroische Erhabenheit Corneille's wohl ohnedies einen entsprechenden Gegensatz gefordert haben, gleichwie der Ausschluß der Liebe von den heroischen Leidenschaften die tragische Behandlung der zärtlichen Gefühle wieder ins Leben rief. Beides wurde auch noch durch den auf heitren, leichtfertigen Lebensgenuß gerichteten Sinn begünstigt, welcher zur Zeit der Regentschaft Anna's von Oesterreich das Leben der höheren und gebildeten Kreise zu beherrschen begann. Zu den Dichtern der ersten dieser beiden Richtungen gehört Scarron, zu der letzteren Quinault.

Paul Scarron,*) um 1610 zu Paris geboren, entstammte einer alten, wohlhabenden Familie. Er sollte sich ursprünglich dem geistlichen Stande widmen, was an der Lebenslust des im Ueberfluß aufgewachsenen Jünglings aber scheiterte. Er gab sich derselben zügellos hin und legte hierdurch den Grund zu den entsetzlichen Leiden, denen er den größten Theil seines Lebens verfallen sollte. Kaum 30 Jahre alt, war er durch sie in die bedauernswertheste Mißgestalt verwandelt worden. Sein Kopf hing fast auf den Leib herab, Beine, Arme und Finger waren krumm gezogen und verkürzt. Dabei wurde er zeitweilig von den furchtbarsten Schmerzen gequält. Eine zweite Heirath des Vaters führte für ihn noch überdies den Verlust des erhofften väterlichen Erbtheils herbei. Aber die Heiterkeit seines Geistes überwand all dieses Ungemach, er wurde durch einen trefflichen Appetit unterstützt und für diesen sorgte sein Witz, der ihm von allen Seiten reiche Zuschüsse schaffte. Man kennt keine anderen Schriften von ihm, als die, welche er in diesem Zustand geschrieben und welche ihres Witzes wegen leidenschaftlich gelesen wurden. Daneben beutete er die Modethorheit der literarischen Widmungen in beispielloser Weise aus. Auch soll er sich noch durch allerlei finanzielle Operationen Erträgnisse zu verschaffen gewußt haben. Man sagt, daß eine von ihm ins Leben gerufene Organisation des Lastträgerdienstes ihm jährlich an 6000 Livres eingebracht habe. Dies Alles gab ihm die Mittel an die Hand, sein Haus, trotz seiner Leiden, zu

*) Biographie in der Ausgabe von Bruzen de la Martinière (1717). — Parfait, a. a. O. VI. 341. — Guizot, a. a. O. S. 407. — Fournel, a. a. O.

einem Centralpunkte des geistigen Verkehrs und des Frohsinns zu machen, wobei außer seinem Witz und seiner Kunst des Erzählens, auch noch zwei schöne, leichtfertige Schwestern eine Anziehungskraft ausübten, von denen die eine den Wein, die andere die Männer liebte. Das Aufsehen, das er hierdurch hervorrief, erregte die Neugier der Königin. Der Malade à la mode mußte in einer Chaise zu ihr getragen werden. Das kleine Canonicat von Mans war das praktische Ergebniß davon. Aber mehr noch als das. Der armselige Krüppel erwarb sich auch noch das Interesse und die Neigung eines zwar armen, aber schönen, ehrbaren, geistvollen Mädchens. Er hatte die Kühnheit, ihm einen Heirathsantrag zu machen und Melle Aubigné, spätere Frau von Maintenon und Beherrscherin des glänzendsten Thrones von Europa, wurde sein Weib. Scarron hat um die Entwicklung ihres Geistes sicher große Verdienste. Was sie ihm gewesen beweisen dagegen die Worte, die er auf seinem Sterbebette an einen seiner Freunde gerichtet. „Der einzige Vorwurf, den ich mir mache, ist, daß ich meiner Frau nichts zu hinterlassen vermag, die unendliche Verdienste um mich hat und die ich in jeder Beziehung nur loben kann.“ Seine Heiterkeit verließ ihn auch jetzt nicht: „Kinder, sagte er fast schon gebrochen zu den ihn Umweinenden, ihr werdet nicht so viel weinen, als ich euch lachen gemacht.“ Er starb 1660.

Scarron ist sicher ungleich bedeutender, als wunderbares Phänomen in der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes, denn als Poet und besonders als dramatischer Dichter. Was er unter den geschilderten Umständen geschaffen, ist in Anbetracht ihrer jedenfalls staunenswerth, doch ist es fraglich, ob sein Talent unter günstigeren Verhältnissen einen viel höheren Aufschwung zu nehmen vermocht haben würde. Seine komischen Schriften, so geschätzt auch zu ihrer Zeit, sind nicht entfernt mit denen von Rabelais zu vergleichen. Sein komischer Roman ist vielleicht das einzige, was heute von ihm noch lesbar ist. Auf dem Gebiete des Dramas ist er natürlich nur im Lustspiel thätig gewesen, dem er einen burlesken Anstrich gegeben hat. Wenn Gebrüder Parfait sagen, daß er der erste gewesen sei, welcher den komischen Dialog auf der Bühne eingeführt habe, so kann sich das nur auf den burlesken Stil desselben beziehen. Denn für das feinere Lustspiel hatte der große Corneille in seinem Menteur auch hierin ein ungleich bedeutenderes Muster gegeben. Andrerseits

dürften die geringschätzigen Urtheile, welche man neuerdings über die Lustspiele Scarron's fällt, doch wieder zu weitgehend sein. Sein Jodelet ou le maître valet, der wie fast alle Stücke desselben dem Spanischen und zwar dem Donde hay agravio no hay zelos des Rojas nachgebildet ist, hatte einen unglaublichen Erfolg. Er beruhte freilich hauptsächlich auf der zwar rohen, aber glänzenden Rolle der Hauptperson und ihres ersten Darstellers, der ihr den Namen gab. Sie wurde für lange zu einer stehenden Figur der französischen Lustspielbühne und rief eine Menge Stücke hervor. Wenn Scarron's Lustspiele durch Molière auch völlig in Schatten gestellt wurden, so gehört er für den burlesken Theil der Stücke des letzteren doch unstreitig zu seinen Vorläufern. Der Jodelet erhielt sich aber auch noch neben ihm fort. Er trat mit demselben 1645 auf und beschloß seine dramatische Laufbahn, auf der er sich durch keine Regel einengen ließ, 1656 mit seinem Le marquis ridicule ou la comtesse faite à la hâte.*)

Eine ganz andere Stellung nahm Philippe Quinault**) ein. Nicht wie von Vielen angenommen worden, der Sohn eines Fleischers, obschon möglicherweise sein Großvater diesem Stand angehörte, sondern einer jetzt schon den bessern Ständen angehörenden Familie entstammend, wurde er 1635 zu Paris geboren. Er war auch nie, wie man gesagt, der Diener Tristan's l'Hermite, wohl aber hat dieser sich seiner Ausbildung angenommen, indem er ihn nach dem Tode seiner Gattin gemeinsam mit seinem Sohne erziehen ließ. Die Dankbarkeit Quinault's kam diesen Bemühungen fördernd entgegen. Sein poetisches Talent entwickelte sich in so überraschender Weise, daß er bereits mit 18 Jahren ein Lustspiel, Les rivales (1653), verfaßte, welches einen außerordentlichen Erfolg erzielte. Quinault hatte die Rechte studirt, trat auch in den Advocatenstand ein, widmete sich aber von 1656 an völlig der Bühne. Es war besonders die Tragödie, die er jetzt pflegte und die ihn zu einem bevorzugten Rivalen Corneille's machte, wozu die maßgebendste kritische Stimme der Zeit, das Urtheil Boi-

*) Seine übrigen Stücke sind: Les boutades du capitain Matamore (1646) Les trois Dorothées ou Jodelet souffleté (1646), L'héritier ridicule ou la dame interessée (1649), Don Japhet d'Arménie (1653), L'écolier de Salamanque (1654), Le gardien de soi-même (1656) und zwei nicht aufgeführte.

**) Vie de Quinault in der Edition seines Theaters von 1715. — Pélisson et d'Olivet a. a. O. II. 225. — Parfait, a. a. O. VII. 430.

leau's wesentlich beitrug. Seinen größten Triumph brachte ihm 1663 die Tragödie Astrate, doch auch Les coups de l'amour et de la fortune und La Mort de Cyrus (1656), seine Stratonice (1660), und Agrippa, Roi d'Albe (1661) fanden viel Beifall.

Diese Erfolge beruhten hauptsächlich darauf, daß zu derselben Zeit, da Corneille auch noch die heroischen Leidenschaften gegen die Reflection in seinen Dramen zurücktreten ließ und mehr seinen Ehrgeiz darein zu setzen schien, politische und staatsmännische Weisheit und Kenntnisse, als poetische Empfindung und dramatisches Leben zu zeigen, Quinault gerade die Liebe und die zarteren Herzensconflikte zum Gegenstand seiner Darstellungen machte und hierdurch gewissermaße nan den Cid, von dem Corneille mehr und mehr abgewichen war, wenn auch in ungleich schwächlicherer Weise wieder anknüpfte. Was bedurfte es da weiter als eines Mannes, der mit wahrhaft großem Talent die von ihm eingeschlagene Richtung ergriff, um ihn auch selbst wieder in Schatten zu stellen. Ein solcher erschien in Racine, um den sich rasch eine starke, leidenschaftlich für ihn eingenommene Parteigängerschaft bildete und auf dessen Seite sich auch noch derjenige stellte, der ihn bisher noch gestützt hatte, und sich nicht scheute, seinem bisherigen Schooßkind in fast cynischer Weise jedes Talent zu bestreiten. Mit Racine's Andromaque (1666) war Quinault's Niederlage auf dem Gebiete der Tragödie entschieden.

Wenn es auch wirklich die Gattin Quinault's, der sich um diese Zeit verheirathet hatte, gewesen sein sollte, die ihn, dem Theater zu entsagen und eine Stelle, das Amt eines Auditeur des comptes, zu erkaufen bestimmte, so haben doch jene Verhältnisse hierauf sicher mit eingewirkt. Auch hatten sie vielleicht einigen Antheil daran, daß die Herren von der Chambre des comptes Quinault den Eintritt anfangs aus dem Grunde verweigerten, weil er seit mehreren Jahren nichts weiter als ein Bühnenschriftsteller gewesen sei.*) Erst 1671 erhielt er den erbetenen Platz, nachdem er im vorausgehenden Jahre Mitglied der französischen Academie geworden war.

---

*) Die geht aus dem Quattrain hervor:

Quinault, le plus grand des auteurs
Dans votre corps, Messieurs, a dessein de paraître.
Puis qu'il a fait tant d'auditeurs
Pourquoi l'empêchez-vous de l'être?

Um diese Zeit wendete sich Quinault der lyrischen Poesie zu, welche sich als das eigentliche Feld seines poetischen Talentes erwies. Die Oper hatte sich eben zu entwickeln begonnen und Lully gab Quinault den Vorzug vor allen lyrischen Talenten der Zeit. Hier sollten ihm denn neue Lorbeeren erblühen und kein Geringerer als Boileau, der sich ihm jetzt wieder zuneigte, sollte sie ihm um die Stirne mit winden. Doch gehört dieser Theil seines Wirkens erst einem späteren Abschnitte an; wie wir ihn ja auch noch im Lustspiel zu begegnen haben.

Quinault war eine wohlwollende, neidlose Natur. Die gehässigen Angriffe Boileau's und des Racine'schen Kreises, wie tief sie ihn auch verwundeten, rangen ihm nie eine feindselige Erwiderung ab. Einfach in seinen Lebensgewohnheiten, ein trefflicher Gatte und Familienvater, quälte ihn bei seinem langsam herannahenden Tode nur der Gedanke, die Oper durch eine zu weichliche Moral vergiftet zu haben. Er starb 1688. Auch Boileau griff in dieser Beziehung einige Jahre später (1693) den dahingeschiedenen Dichter noch einmal an (in seiner 10. Satire), wobei er sich auf folgende Stelle der Oper Atys bezog (Akt III, Scene II.):

Dans l'empire amoureux
Le devoir n'a point de puissance.
Il faut souvent, pour devenir heureux,
Qu'il coûte un peu d'innocence.

IV.

Racine und die zeitgenössischen Dramatiker.

Gegensatz von Racine und Corneille. — Verschiedenheit der Verhältnisse beim Auftreten Beider. — Leben Jean Racine's; Aufenthalt in Port Royal und im Collège Harcourt; erste poetische Versuche und Beziehungen zur Bühne; versuchter Uebertritt zur Theologie; Rückkehr zur Poesie und zum Drama; Verkehr mit Boileau, Lafontaine, Chapelle und Molière; Beziehungen zum Hofe. — Die Thébaide. — Alexandre le Grand; Zerwürfniß mit Molière. — Charakter der weltlichen Dramen Racine's. — Andromaque. — Zerwürfniß mit Port Royal. — Les Plaideurs. — Brittanicus. — Bérénice. — Bajazet. — Iphigénie. — Kabalen der Gegner. — Phädre. — Die Phädre des Pradon und die Kabale des Hôtel de Bouillon. — Nicole Boileau und sein Verhältniß zu Racine. — Rücktritt Racine's von der Thätigkeit für die Bühne. — Seine Heirath. — Seine Versöhnung mit Port Royal. — Boileau und Racine als Historiographen des Königs. — Esther und Athalie. — Charakteristik Racine's. — Sein Tod. — Zeitgenössische tragische Dichter. — Chapelle; Abeille; Campistron; Péchentrés; d'Aubigny und Duché de Vanzy.

Racine und Corneille waren lange noch Zeitgenossen. Die Verhältnisse, unter denen sie auftraten und in denen sie sich entwickelten, aber waren wesentlich andere. Sie stellen sich für Racine als in vielen Beziehungen günstigere dar.

Corneille fand die Bühne noch halb im Zustande der Verwilderung, halb in den einer unter den Einflüssen des Marinismus und Gongorismus erkünstelten Ueberfeinerung vor. Er hatte die natürliche Empfindung, die nationale Eigenthümlichkeit erst aus den conventionellen Fesseln dieser letzteren zu befreien, um einen eignen nationalen Stil aus ihnen entwickeln zu können. Indem er demselben einen erhabenen, heroischen Charakter, einen glänzenden, fortreißenden Ausdruck verlieh und den Geschmack seiner Zeit hierdurch läuterte und hob, ahmte er weniger fremde Muster nach, als daß er eigene aufstellte.

Racine fand diese Muster, diesen Stil, diesen veränderten Zustand des Geschmacks und der Bühne, wenn auch jene pretiöse Richtung daneben noch fortdauerte, dagegen schon vor. Doch dies nicht allein. Welch außerordentlichen Fortschritt hatten von Malherbe bis Descartes und Pascal Sprache und Stil überhaupt gemacht! Zu welcher Entwickelung war nicht inzwischen das, was man den französischen Geist nennen kann, unter dem Einflusse des Cartesianis-

mus gekommen, der, wie Nisard sich ausdrückt, die Methode dieses Geistes, wie dessen Zweck „die gesuchte, gefundene und vollkommen ausgedrückte Wahrheit“ war. Von diesem Geiste war auch Pascal, der Gründer jener Vereinigung von Männern, die, dem Jansenismus ergeben, sich in der Einsamkeit von Port Royal zu gemeinsamen Studien zusammenfanden, waren überhaupt diese Männer, ein Le Maistre, Arnauld und Nicole durchdrungen, welche nicht nur auf religiösem und kirchlichem, sondern auch auf dem Gebiete der Sprache und Literatur lange einen so großen, ja fast größeren Einfluß ausgeübt haben, als die französische Akademie und bei denen auch Racine, der erste Geschichtsschreiber von Port Royal, einen Theil seiner geistigen Bildung empfing.

Eine ungleich größere Veränderung noch hatte sich aber im Leben des Staates vollzogen, an dessen Spitze jetzt nicht wie bei Corneille's Auftreten ein schwacher Monarch und nach dessen Tode eine vergnügungssüchtige Regentin, beide unter der Herrschaft allmächtiger Minister, sondern ein junger siegreicher König stand, dem sich der Trotz aufstrebender Vasallen sehr bald hatte beugen müssen und der, zugleich von Glück, von Ruhm und von Liebe bekränzt, ein neues Augusteisches Zeitalter herbeiführen zu wollen schien. Und während Corneille nach seinem ersten großen Erfolge von den bedeutendsten kritischen Stimmen der Zeit, von der neugegründeten Akademie, und von dem ersten Manne des Staats, von Richelieu, nahezu fallen gelassen wurde, hatte Racine, obschon es auch ihm an Anfeindungen niemals gefehlt, sich doch der Gunst des damals mächtigsten Herrschers der Welt und der begeisterten Schutznahme desjenigen Mannes zu erfreuen, welcher so lange die Rolle des aesthetischen Gesetzgebers Frankreichs gespielt hat, der Schutznahme Boileau's.

Nicht aber um die Verdienste und die Bedeutung Racine's herabzusetzen, habe ich die Verschiedenheit der Verhältnisse etwas zu beleuchten versucht, unter denen er im Gegensatze zu Corneille seine dramatische Laufbahn begann, sondern einzig um darzuthun, daß jeder dieser beiden Dichter einen andren Maßstab der Beurtheilung verlangt. Hat sich doch trotz dieser Gunst der Verhältnisse kein andrer der vielen Dramatiker der Zeit auch nur annähernd auf eine gleiche Höhe zu schwingen vermocht. War diese Gunst der Verhältnisse doch zugleich noch mit Schwierigkeiten verbunden, welche Corneille nicht einengten. Gerade weil dieser die dramatische Form, den dramatischen

Stil für die französische Bühne erst noch zu schaffen hatte, war es ihm leichter hierin neu, originell und eigenthümlich zu erscheinen, als Racine, der, weil er ihn bereits vorfand, in einem bestimmten Umfange daran gebunden blieb. Auch war es Corneille bei seiner größeren Unabhängigkeit vom Hofe minder erschwert, ein nationaler und nicht ein höfischer Dichter zu sein. Sein lange zurückgezogenes Leben in der Provinz begünstigte ihn hierin in demselben Maße, als es ihn zum Hofmann untauglich machte. Ein ganz besonderes Hinderniß aber mußte für jeden Nachfolger Corneille's der wohlbegründete und durch die Zeit schon gefestigte Ruhm dieses letzteren und das hierdurch bedingte Vorurtheil sein. Wie groß dieses letztere war, läßt sich allein aus den Briefen der Frau von Sevigné an ihre Tochter erkennen, die ich später noch zu berühren haben werde. Corneille hatte wohl mit dem Neide der durch ihn in Schatten gestellten mitstrebenden Dichter, nicht aber mit dem Ruhme eines großen Vorgängers zu kämpfen, dessen sich die Neider Racine's dagegen als einer gefährlichen Waffe bemächtigen konnten und auch wirklich bemächtigten. Wenn von diesem schon hierdurch ein Theil der Jugend abgewendet wurde, welche doch sonst der natürliche Verbündete des neuen aufstrebenden Talentes ist, so lag es noch überdies in der besonderen Natur der Corneille'schen und der Racine'schen Dichtung, daß jene, obschon männlicher und strenger, doch die Nation im Ganzen und die Jugend noch insbesondere mehr elektrisiren und mit sich fortreißen mußte, als diese, welche, obwohl sie die zarteren Gefühle und Leidenschaften zum hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellung machte, mehr nur durch ihre künstlerische Meisterschaft und Formvollendung, durch tiefere Charakteristik und reicheren Gedankengehalt wirkte und daher vorzugsweise die künstlerisch und philosophisch Gebildeten zu ihren bewundernden Parteigängern zählte.

Wenn sich die Stimmen der Kenner lange Zeit mehr für Racine, als für Corneille entschieden und es jenem ebensowenig an Bewunderern, wie an Gegnern fehlte, so hat er doch nie, wie ich glaube, die Popularität Corneille's zu erreichen vermocht. Die Parteiung, die sich für diese beiden Dichter während ihres Lebens herausbildete, sollte sich aber auch über ihr Grab hinaus fortsetzen. Noch immer giebt es unter ihren Beurtheilern solche, die, wie wir dies ja bei uns an den Beurtheilungen Goethe's und Schiller's gleichfalls erlebten, den einen nur auf Unkosten des Andern loben zu können scheinen.

Jean Racine*) wurde am 21. Dec. 1639 zu la Fertó Milon geboren, wo sein Vater das Amt eines Controleur du grenier à sel verwaltete. Seine Mutter, Jeanne Sconin, gehörte ebenfalls einer angesehenen Familie des Ortes an, doch sollte er, kaum erst geboren, sie auch schon wieder verlieren (Jan. 1641). Der Vater verheirathete sich zwar (Nov. 1642) zum zweiten Male. Madelaine Vol nahm sich aber der Kinder ihrer Vorgängerin nur wenig an und nach ihres Gatten sehr bald erfolgendem Tode (6. Febr. 1643) verzichtete sie sowohl auf die unansehnliche Erbschaft, als auf die Pflichten der Mutter. Jean Racine und seine etwas jüngere Schwester, kamen unter die Obhut der Großeltern, Jean de Racine und Marie des Moulins. Besonders die letztere nahm sich seiner aufs Zärtlichste an, wie auch er ihr die aufrichtigste Dankbarkeit wieder widmete. Nach dem 1649 erfolgten Tod ihres Gatten zog sie sich gleichwohl nach Port Royal zurück, dessen Mauern eine Tochter von ihr, Agnes Racine, umschlossen. Dies fand wahrscheinlich um 1652 statt, zu welcher Zeit Racine dem Collège de Beauvais anvertraut wurde, wo er bis 1655 verblieb. Dieses Collège stand in einem gewissen Zusammenhang mit den Schulen von Port Royal, in welche Racine dann eintrat, obschon er noch nicht das dazu vorgeschriebene Alter erreicht hatte.

Port Royal**) war ursprünglich nur ein (bereits 1204 gegründetes) Cisterciensernonnenkloster in der Nähe von Versailles. St. Cyran,

*) L. Racine, Memoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine Oeuvres de L. Racine 6. éd. T. I. — Pélisson et d'Olivet, a. a. O. II. 327. — St. Beuve, Histoire de Port Royal. 10. et 11. chapitres du livre siième. —. St. Beuve, Portraits littér. T. I. p. 69. — Nisard, a. a. O. besonders aber Notice biographique und Notices historiques in der Ausgabe von Paul Mesnard. Paris. 1865. 8. Bde., welche auch ein umfassendes bibliographisches Verzeichniß aller Ausgaben des Dichters, sowie der über ihn veröffentlichten Schriften und der Uebersetzungen seiner Werke (im 7. Theile) und ein Verzeichniß der Aufführungen der Corneille'schen und Racine'schen Dramen in Paris von 1650—1870 (im 8. Theile) enthält. — Die erste Gesammtausgabe ist die von 1675. Paris. (Die Berliner Bibliothek besitzt davon ein Exemplar.) Die letzte von Racine selbst veröffentlichte und revidirte Ausgabe ist die von 1697, Paris. Von den unzähligen übrigen Ausgaben seien hervorgehoben die von Luneau de Boisgermain 1768, die von Petitol 1807, die von J. L. Geoffroy 1808 und die von Garnier frères 1869. Deutsche Uebersetzungen der Dramen erschienen 1766 zu Braunschweig und 1840—43 von Heinrich Viehoff, Emmerich.

*) Racine, Reuchlin, St. Beuve haben die Geschichte von Port-Royal geschrieben.

ein jansenistischer Theolog, machte es aber, als Superior desselben, auch noch zu einem Mittelpunkte des Jansenismus, insofern eine Zahl von Anhängern dieses letzteren sich zum Zwecke gelehrter Studien hier um ihn schaarten. Sie ahmten das Leben der Anachoreten nach, daher sie ihre neue Einsiedelei auch die Wüste nannten. Zu den Mitgliedern dieser Vereinigung gehörten Pascal, Lemaistre, de Sacy, Claude Lancelot, die beiden Arnaults und Nicole. Die Racines waren, und zwar gerade zur Zeit der Geburt unsres Dichters durch die Verfolgungen, welche Port Royal schon damals von den Jesuiten erfuhr und durch ihre Verwandtschaft mit der ebenfalls in Ferté Milon angesessenen Familie der Vitarts, bei welcher einige der Väter der Anstalt Schutz gesucht und gefunden hatten, in nähere Beziehung zu dieser getreten, was gewiß auch den Eintritt der Agnes Racine und ihrer Mutter, Marie des Moulins, in jenes Kloster zur Folge hatte. — Erst um 1640 waren aber die kleinen Schulen der Anstalt errichtet worden, zunächst für die Kinder der Anhänger derselben. Sie erlangten jedoch durch Lehrer wie Nicole, Antoine Lemaistre und Lancelot, und die von ihnen ausgehenden Lehrbücher (Grammaire générale, Logique etc.) bald einen so bedeutenden Ruf, daß sie nun auch von andrer Seite besucht wurden.

Racine machte unter der Leitung Claude Lancelot's die überraschendsten Fortschritte im Griechischen, so daß er nach dreijährigem Aufenthalt einen großen Theil der griechischen Schriftsteller kannte, die er auf seinen einsamen Spaziergängen verschlang, wobei er sich wohl auch seinen poetischen Träumereien überlassen mochte und hierdurch den ihm innewohnenden Hang zu zärtlicher Empfindsamkeit weiter ausbildete. Er hatte bei dieser Lectüre auch manches Verbotene mit in sich aufgenommen. Vor allem die griechischen Tragiker, sowie den Roman Theagenes und Charikles des Heliodor. Zweimal schon hatte der Lehrer ihm diesen entrissen, gleichwohl hatte Racine sich ein drittes Exemplar davon zu verschaffen gewußt, das er auswendig lernte und dann selbst zu Lancelot hintrug, indem er ihm sagte: „Hier, verbrennen Sie auch noch dies, wie die andern."

Von Port Royal wurde der junge Racine nach Paris in das Collège Harcourt geschickt, um Philosophie zu studieren. Die religiösen Eindrücke, welche er dort in sich aufgenommen, schwächten sich hier im Umgange mit jungen Leuten, wie dem späteren Abbé Le Vasseur,

ab. Auch mit La Fontaine wurde er hier schon bekannt. Der Umgang mit seinem Onkel Vitart, welcher ein wachsames Auge auf ihn haben sollte, und mit dem ihn bald eine enge, andauernde Freundschaft verband, schränkte den rege gewordenen weltlichen und poetischen Hang des Jünglings kaum ein. Trotz der Mahnungen, die er von den Frauen und den Vätern von Port Royal erhielt, wo man ihn fast schon verloren gab, fuhr er fort galante Sonette und Schauspiele zu dichten, von denen nichts als die Namen — l'Amasie und Les amours d'Ovide — erhalten geblieben sind, und mit dem Theater du Marais und des Hôtel de Bourgogne und dessen Schauspielerinnen in Unterhandlung darüber zu treten.

Die 1660 stattfindende Heirath Ludwigs XIV., welche die Federn fast aller Dichter in Bewegung gesetzt, veranlaßte auch ihn eine Ode, La nymphe de la Seine, zu schreiben, die er dem damals so einflußreichen Chapelain vorlegte, der sie dann Colbert empfahl. Der Erfolg war eine Gratification von 100 Goldstücken von Seiten des Königs.

Indeß gewannen es die Ermahnungen der Frauen in Port Royal zuletzt doch über ihn. Er fühlte die Nothwendigkeit, sich eine Stellung im Leben zu schaffen und eine ihm von seinem Oheim, Antoine Sconin, dem Generalvicar der Hauptkirche zu Uzès, in Aussicht gestellte Pfründe bewog ihn endlich, zu diesem zu gehen, um sich dem geistlichen Stande zu widmen. Wenn er auch jetzt noch neben den Schriften des heiligen Thomas Ariost und Euripides las und, wie man glaubt, sich sogar schon mit der Dichtung seiner Thebaide beschäftigte, jedenfalls aber, wie man aus seinen Briefen ersieht, mit seinen Gedanken mehr bei den schönen, üppigen Mädchen und Frauen des Languedoc und bei den Freunden in Paris, als bei seinem Berufe war, so trug er dem Gewande, in welches er all diese Wünsche und Neigungen hüllte, doch so weit Rechnung, daß er, wie er an Le Vasseur einmal schrieb, sich jetzt ebenso régulier avec les réguliers zu erscheinen bemühte, als er vorher mit ihm „et avec les autres loups vos compères" den Wolf gespielt hatte. Zuletzt hielt das freilich und zwar um so weniger aus, als alle Bemühungen seines Oheims, ihm die versprochene Pfründe zu verschaffen, vergeblich waren, und dieser dem ausgesprochenen Talente seines Neffen zwar Vorstellungen, aber keinen ernsthaften Widerstand entgegen zu setzen vermochte. Noch vor

Ausgang des Jahres 1662 war er daher wieder zurück in Paris, wo ihm die Ode La renommée aux Muses, in welcher er die Munificenz des Königs besang, die Bekanntschaft Molière's und Boileau's eintrug, mit welchem letzteren ihn eine bis über das Grab hinaus reichende Freundschaft verband. Sie führte ihn aber auch bei Hofe ein und erwirkte ihm zur Fortsetzung seiner poetischen Studien eine Pension seines Königs.

Der freundschaftliche Verkehr, den er zu dieser Zeit mit Boileau, Lafontaine, Chapelle und Molière unterhielt, hatte unter anderem die Aufführung seiner Thébaide ou les frères ennemis auf dem Theater des letzteren (20. Juni 1664) zur Folge.*) Es scheint, daß Racine sie ursprünglich im Hôtel de Bourgogne hatte aufführen lassen wollen, Molière ihn aber dieselbe ihm zu überlassen bestimmte. Racine nahm durch die Anerkennung Chapelain's, Perrault's, Boileau's, sowie als Pensionair Ludwigs XIV. damals unter den jungen Dichtern schon eine so geachtete Stellung ein, daß Molière, welcher seinen Ehrgeiz noch immer darauf gerichtet hatte, die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne auch in der Tragödie zu übertreffen, natürlich begierig sein mußte, ein so vielversprechendes und begüngstigtes Talent zu sich herüber zu ziehen. Dies erklärt vollständig, warum Molière, wie man behauptet, dieses Erstlingswerk gegen die Ueblichkeit honorirte. Der Vortheil war ja ein gegenseitiger.

Die Thebaide, auf welche nicht nur Euripides, sondern auch Seneca und Rotrou eingewirkt haben mögen, erlangte ohne Zweifel einen gewissen Erfolg, da der Schauspieler La Grange in seinem Journal de la Comédie française 15 Vorstellungen derselben verzeichnet. — Auch die Tragödie Alexandre le grand wurde im nächsten Jahr (4. December 1665) zuerst im Molière'schen Theater gespielt. Im Gegensatze zur Thebaide, welche ihrem Gegenstande nach noch nichts von der Meisterschaft des Dichters in der Schilderung der zarten Gefühle und Leidenschaften ahnen läßt, ist diese Dichtung ganz von ihnen erfüllt. Hieraus würde sich allein schon erklären, warum Corneille das Stück wohl nach seinem allgemein poetischen Werth, nicht aber in Bezug auf seinen dramatischen Werth zu loben vermochte. Racine verlegte schon hier, wie in allen seinen späteren

*) Sie erschien noch in demselben Jahre im Druck.

weltlichen Tragödien die ganze Kraft seiner Darstellung gerade auf das Gebiet, welches Corneille von ihr ausgeschlossen sehen wollte. Das Urtheil Corneille's mochte Racine aber um so ungerechter erscheinen, als die Vorlesung der ersten drei Akte seines Stücks im Hôtel de Nevers den Beifall einer auserwählten Gesellschaft in dem Maße erhalten hatte, daß man dem Erscheinen des Stücks, nach Subligny's Muse de la Cour vom 29. November, mit den gespanntesten Erwartungen entgegensah. Die Aufführung scheint dem aber nicht recht entsprochen zu haben, da schon die vierte Darstellung eine nur schwach besuchte war. Racine's schriftstellerische Ehre war im höchsten Grad dabei engagirt. Er mochte, und wohl mit Recht, der Meinung sein, daß das Stück auf dem Theater des Hôtel de Bourgogne einen ganz anderen Erfolg gehabt haben würde. Ob er mit Molière wegen der Uebertragung auf dieses verhandelt, wissen wir nicht. In dem Register von La Grange, 18. Januar 1866, heißt es zwar „Ce mêsme jour la troupe fust surprise que la mêsme pièce d'Alexandre fust jouée sur le théatre de l'hôtel de Bourgogne; comme la chose s'estait faite de complot avec Mr. Racine la troupe ne crut pas devoir les parts d'autheur au dit. M. Racine, qui en usait si mal". Allein Lagrange, welcher den Alexandre spielte, war hier Partei, auch verschweigt er, daß die königliche Truppe das Stück schon am 14. im Hause der Gräfin d'Armagnac und zwar mit größtem Erfolge vor dem König gespielt hatte. Es scheint also, daß wenigstens dies im, wenn auch nur nothgedrungenen Einverständniß mit Molière geschah und Racine, der Versuchung dieses Erfolgs nicht zu widerstehen vermögend, ein weiteres Recht für sich daraus abgeleitet haben dürfte. Es ist wahrscheinlich, daß er hierbei im Unrechte war und die Schuld des Zerwürfnisses trägt, das dieser Vorfall zwischen den beiden bedeutendsten Dichtern der Zeit herbeiführte. Es wurde noch dadurch verstärkt, daß die Duparc kurze Zeit später von Molière zum Theater des Hôtel de Bourgogne überging, wie man behauptet auf Veranlassung Racine's. Daß dieser seinem früheren Freunde hierdurch nicht nur seine erste tragische Darstellerin, sondern auch seine Geliebte abwendig gemacht habe, ist jedoch sicher Verläumdung.*)

*) Nirgend ist dargethan, daß Molière ein Verhältniß zur Duparc gehabt. Es heißt wohl in einem 1788 erschienenen Romane, La fameuse comédienne, daß er

Der Alexandre erschien Anfang 1666 im Druck und erfuhr eine eingehende Würdigung von St. Evremond,*) in welcher es heißt, daß nachdem er denselben gelesen, er nicht mehr befürchte, daß die französische Tragödie mit Corneille aussterben werde, nur möchte er wünschen, daß dieser seinen Nachfolger unter seine Obhut nehme, um dessen Talent mit der Zärtlichkeit eines Vaters auszubilden und besonders den Geist des Alterthums auf ihn zu übertragen. Ein Wunsch, der, wie wir wissen, an dem Antagonismus der beiden Dichter schon scheiterte.

Wenn Racine neben Corneille groß und eigenthümlich erscheinen und doch die durch die drei Einheiten vorgeschriebene Enge der Tragödie nicht verlassen wollte, so war es ihm fast geboten, vorzugsweise dasjenige Gebiet derselben zu bebauen, welches jener grundsätzlich von seiner Thätigkeit ausgeschlossen hatte, das Gebiet der zärtlichen Empfindungen und der Leidenschaften des Herzens. Er fand aber hierzu die Antriebe auch noch in seiner eigenen Natur, so wie in einem Zuge der Zeit, und in den Vorbildern, welche der Hof Ludwigs XIV. und dessen eigenes Beispiel hierzu an die Hand gaben. Schon Quinault war diesem Zuge gefolgt.

Doch liegt die Bedeutung der Racine'schen Tragödie und der

---

um 1653 ein solches zu ihr zu gewinnen gesucht, aber von ihr abgewiesen worden sei. Er habe sich dafür in gleicher Weise gerächt, als die Duparc es später bereut und ihm sich genähert habe. 1658 sollen die beiden Corneille sich dann ebenso vergeblich um ihre Neigung bemüht haben, worauf man sogar zwei von ihnen erhalten gebliebene Gedichte bezieht. Sollte Molière aber auch wirklich in einer intimeren Beziehung zur Duparc gestanden haben, so müßte dieses Verhältniß doch bereits vor 1659 wieder aufgelöst worden sein, da sie in diesem Jahre die Molière'sche Truppe verließ und zum Theater du Marais trat. Sie kehrte zwar 1660 wieder zurück, doch kam nur kurze Zeit später das Verhältniß Molière's zu Armande Béjart in Gang, welches schon 1662 zur Ehe mit letzterer führte. In der nächsten Zeit ist ein derartiges Verhältniß Molière's daher sicher nicht anzunehmen. Spätestens in das Jahr 1664 muß aber Racine's Bekanntschaft mit derselben schon fallen. Falls die Liebe bei ihrem Uebertritt zum Theater des Hôtel de Bourgogne überhaupt eine Rolle gespielt, müßte sich diese doch schon vor Racine's Zerwürfniß mit Molière, also vor 1665, entwickelt haben. Es ist hiernach nicht abzusehen, wie Melle Duparc um diese Zeit die Geliebte Molière's gewesen sein könnte. Auch bleibt zu berücksichtigen, daß Duparc schon vor seiner Gattin zu diesem Theater übergetreten war, und sie ihm daher jetzt nur dahin folgte.

*) Oeuvres melées de St. Evremond, Londres 1709. II. p. 36.

Fortschritt, den man ihr beimißt, nicht hierin allein, sondern, wie St. Beuve schon dargelegt hat, auch noch darin, daß dieser Dichter die heroischen Persönlichkeiten des Dramas, die Corneille theilweise ins Uebermenschliche zu steigern gesucht hatte, auf natürlichere Proportionen zurückführte, sowie in der größeren Vollendung der Form, sowohl was die Sprache, wie die Composition, die folgerichtige Entwicklung der Charaktere, den ununterbrochenen Zusammenhang der Ideen und der Empfindungen betrifft. St. Beuve bezweifelt freilich, daß hierdurch allein schon das Wesen des Dramatischen erfüllt werde, da selbst die sorgfältigste Entwicklung der Empfindungen und Leidenschaften oft mehr ein psychologisches Interesse, als ein dramatisches befriedige und den Fortgang der Handlung nicht selten sogar zu hemmen vermöge. Gleichwohl ist sicher, daß die zweckmäßige Anwendung einer derartigen folgerichtigen Anordnung und Entwicklung zur Durchführung einer vollkommnen dramatischen Handlung ganz unentbehrlich ist und dem Geiste jener von Descartes eingeführten und auf das künstlerische Schaffen angewendeten Methodik, jener auf das Erkennen und den Ausdruck der Wahrheit ausgehenden Richtung des Geistes noch insbesondere entsprach.

Es ist daher nicht zu verwundern, daß der ganz von diesem Geiste durchdrungene Boileau seiner Bewunderung für Racine's Andromaque,*) in welcher jene Vorzüge zum ersten Male in glänzender Weise hervortraten, den rückhaltlosesten Ausdruck gab. Natürlich fehlte es aber auch nicht an Einwürfen. Schon Condé griff die Liebe des Pyrrhus an. Schlegel stimmt hierin ein; doch nimmt er noch überdies an der befremdenden Rolle Anstoß, die hier dem muttermörderischen Orest zu Theil worden ist, wogegen er die Charakterzeichnung der Andromache und der Hermione rühmt. Das Stück behandelt nämlich die Geschichte von Hektors Wittwe, Andromache, die in die Hände des Pyrrhus, eines Sohnes Achills gefallen, der, obschon der Tochter des Menelaos, Hermione, verlobt, sie zu seiner Gattin begehrt. Sie weigert sich deß aber standhaft, bis Pyrrhus, um seinen Zweck zu erreichen, das Leben ihres Sohnes bedroht. Nach langem Kampf geht sie scheinbar auf

*) Zum ersten Male am 17. November 1667 gegeben. Die Duparc spielte die Titelrolle meisterhaft. Leider sollte sie im nächsten Jahre der Bühne entrissen werden, sie starb, wie Boileau sagt, im Kindbett. 1668 erschien die Andromaque im Druck. Eine metrische deutsche Uebersetzung von Ayrenhoff erschien. Preßburg 1804.

seine Forderung ein, mit dem heimlichen Vorsatz jedoch, sofort nach vollzogener Vermählung ihrem Leben ein Ziel zu setzen. Hermione, um sich für die ihr von Pyrrhus widerfahrene Schmach zu rächen, bedient sich der Leidenschaft des für sie entflammten Orest, der ihn zu morden verheißt. Die That wird aber erst von diesem vollzogen, nachdem Andromache von Pyrrhus zur Königin des Reichs erhoben und gekrönt worden ist. Sie wird in Folge dessen von dem über den Mord empörten Volke als Herrscherin anerkannt. Hermione tödtet sich auf der Leiche des Pyrrhus, Orest aber entflieht. — Andromache vertritt demnach die Wittwentreue und Mutterliebe im Kampfe gegen den Egoismus der Liebesleidenschaft, welche in drei verschiedenen Gestalten durch Pyrrhus, Hermione und Orest vertreten wird. Die Entwicklung dieser Leidenschaften riß trotz der mancherlei Unwahrscheinlichkeiten des Stücks nicht nur damals in der Darstellung der Duparc als Andromache, der Melle des Ouillets als Hermione und Floridor's, als Pyrrhus das Publikum zu enthusiastischer Bewunderung hin, sondern fand auch noch später eine ähnliche Anerkennung. Doch macht sich in diesem Stück des Dichters Absicht, seine Charaktere in immer neuer und glänzender Weise in's Spiel zu setzen, schon störend bemerkbar, nicht minder das Sinken des dramatischen Interesses gegen den Schluß hin; hauptsächlich herbeigeführt durch das starre Festhalten an der Einheit des Orts und an der Gewohnheit der Alten, die Tödtungen hinter die Scene zu verlegen. Welcher großen dramatischen Wirkungen begab sich der Dichter nicht, indem er die bei der Vermählung und Krönung Andromache's stattfindenden Vorgänge nicht unmittelbar vorführte, sondern nur berichten ließ, so daß nach und nach alle Personen, bis auf Orest, von der Scene verschwinden, Andromache selbst schon nach dem ersten Auftritt des vierten Aktes (!), Pyrrhus mit dem Schlusse desselben. Trotz der Angriffe, welche die Dichtung erfuhr (Subligny, ein Bühnenschriftsteller der Zeit hatte sogar eine Parodie, das erste Beispiel davon auf dem französischen Theater, La folle querelle ou la critique d'Andromaque, gegen dieselbe geschrieben, die Molière noch in demselben Jahre zur Aufführung brachte) erwarb sie dem Verfasser doch große Berühmtheit.

Dieser Erfolg hatte sein Selbstgefühl in dem Grade gesteigert, daß ein allerdings sehr heftiger und wie er glaubte vorzugsweise auf

ihn hinweisender Angriff Nicole's auf das Theater und die Bühnenschriftsteller ihn zu einer nicht minder heftigen Erwiderung hinriß, in welcher er selbst seine todten Freunde von Port royal (Antoine le Maitre und die Mutter Angelica) nicht schonte, was, und gewiß nicht mit Unrecht, großes Aergerniß gab und einen längeren Bruch zwischen ihm und dieser Anstalt herbeiführte. Man ist aber zu weit gegangen, wenn man eine Pfründe, welche er in diesen Jahren empfing, damit in Verbindung gebracht und als einen ihm vom Erzbischof von Paris für seine Angriffe auf Port Royal gezahlten Preis bezeichnet hat. Paul Mesnard hat dargethan, daß Racine schon vor dieser Zeit (3. Mai 1666) in den Besitz dieser Pfründe, des Priorats de l'Epinay, kam, das ihm von seinem Oheim in Uzès endlich verschafft worden war. Es wurde ihm jedoch, weil er nicht Geistlicher war, wieder streitig gemacht, und es scheint, daß er dasselbe noch im Laufe des Jahres 1668 wieder aufgeben mußte, oder, des Streites müde, doch selbstwillig aufgab.*)

d'Olivet und Louis Racine haben aus einer Stelle im Vorwort zu Racine's Plaideurs, welche wahrscheinlich im November 1668 zur Aufführung kamen,**) geschlossen, daß jener Prozeß zu diesem Lustspiel Veranlassung gab. Andrerseits sagt Racine jedoch selbst, daß ihm die Wespen des Aristophanes den Gedanken dazu eingegeben hätten und vieles Einzelne darin bei den geselligen Zusammenkünften, welche er damals mit Boileau, Chapelle, Furetière und La Fontaine unterhielt, besprochen und vereinbart worden sei. Die Scene zwischen Chicaneau und der Gräfin soll sogar auf einem Vorfall beruhen, der sich bei Boileau abspielte. Racine, dem das Molière'sche Theater verschlossen war, wollte das Stück anfangs für die Italiener schreiben, welche damals anfingen, in ihre italienischen Stegreifspiele Scenen in französischer Sprache zu mischen; daher es wohl auch in drei Akte getheilt ist. Insbesondere hatte er die Rolle des Richters dem berühmten Scaramuccia zugedacht. Die Italiener verließen aber plötzlich Paris und so kam das Stück an die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne, die sich der Aufgabe auch sehr gut entledigt zu haben scheinen.

*) Doch findet er sich in verschiedenen späteren Aktenstücken aus den Jahren 1671—73 wieder im Besitze ähnlicher Pfründen.

**) Der erste Druck erschien Anfang 1669; eine deutsche Uebertragung: Die Rechtenden oder die Prozeßsüchtigen, 1752.

Namentlich soll Hauteroche als Chicanneau excellirt haben. Nichts destoweniger hatte es bei den ersten Vorstellungen keinen Erfolg. Es scheint, daß die geistvolle, aber etwas chargirte satirische Behandlung des Dichters das Publikum anfangs fremdartig berührte. Der Beifall, den dieses Lustspiel aber hierauf bei Hofe fand, machte rasch dafür Stimmung. Es wurde nun eines der beliebtesten Stücke der französischen Bühne und hat fast allseitig eine überaus günstige, ich möchte fast sagen, überschätzende Beurtheilung gefunden. Kein andres Stück von Racine, keines von Corneille hat bis zum Jahre 1715 gleich viel Vorstellungen erlebt.*) Nach einer der vielen über ihn coursirenden Anekdoten soll Molière es sehr gelobt, nach einer anderen es dagegen geringschätzig beurtheilt haben. Racine, der in den Vorreden zu seinen Dramen sich meist darauf beschränkte, die Einwürfe seiner Gegner zu widerlegen oder zu verspotten und nicht wie Corneille zugleich offen zugestehen, was er für mangelhaft darin hielt, hatte am Schlusse der Vorrede zu seinen Plaideurs gesagt: „Ce n'est pas que j'attende un grand honneur d'avoir assez longtems réjoui le monde. Mais je me sais quelque gré de l'avoir fait, sans qu'il m'en ait coûté une seule de ces sales équivoques et de ces malhonnêtes plaisanteries, qui coûtent maintenant si peu à la plupart de nos écrivains et qui font retomber le théâtre dans la turpitude d'où quelques auteurs plus modestes l'avaient tiré. Man hat den in dieser Stelle enthaltenen Angriff auf Molière bezogen. Warum aber sollte Racine Molière nicht, wie es den Thatsachen doch gerade entsprach, mit unter den bescheideneren Dichtern verstanden haben? Wo wären wohl sonst die auteurs plus modestes, von denen er spricht, wenn er Molière und vielleicht auch noch Corneille, davon hätte ausschließen wollen? Ganz aus der Luft gegriffen ist aber die Unterstellung Royer's: Racine habe nur deshalb kein weiteres Lustspiel geschrieben, weil er die Concurrenz mit Molière zu fürchten gehabt. Der ungeheure Erfolg der Plaideurs widerlegt es allein. Trotz Molière stand aber damals das Lustspiel in der Werth-

*) Von 1680—1715 wurde es 288 Mal gegeben. Phädra steht ihm von den Racine'schen Dramen am nächsten. Sie erlebte während dieser Zeit 212, Andromache 198, Mithridat 162, Iphigenia 158 Vorstellungen. Corneille's Cid steht mit 219, der Lügner mit 164, Cinna mit 139, Nicomède mit 138, Rodogune mit 133 verzeichnet.

schätzung noch tief unter der Tragödie, was von den frommen Freunden des Dichters wohl geltend gemacht werden mochte, um ihn wenigstens hiervon zurückzuhalten, was sie dann auch erreicht zu haben scheinen.

Der am 15. December 1669 zur Aufführung gelangte Britannicus läßt Racine bereits auf der vollen Höhe seines Talentes erscheinen.*) Ich halte ihn bis auf den letzten Akt für das bedeutendste dramatische Werk des Dichters. Kein Geringerer als Tacitus hatte ihm freilich die Umrisse und Farben zu seinem Gemälde geliefert. Die sich darin offenbarende Gestaltungskraft ist gleichwohl noch immer eine ganz außerordentliche. Die Charaktere des Nero, des Burrhus, der Agrippina und des Narcissus sind von ergreifender Wahrheit. Von besonderer dramatischer Kraft und Bewegung ist die Scene zwischen Nero und Junia im zweiten Akte. Zu loben ist ferner, daß Racine die Rollen der Vertrauten in Burrhus und Narcissus zu wirklich in die Handlung eingreifenden Personen umgestaltete. Andrerseits läßt das Stück aber auch mancherlei Einwürfe zu. An diesen hat es denn in keiner Weise gefehlt. „Die Kritik" — sagt Racine, der es für sein durchgearbeitetstes Werk hielt, in seiner Vorrede dazu — „schien es zerreißen zu wollen, zuletzt geschah aber doch, was mit Werken von einem gewissen Werth zu geschehen pflegt, die Kritiker verschwanden, das Werk selbst aber blieb." Racine hatte hier ohne Zweifel den mit viel Laune und Witz von Boursault in der Einleitung zu seinem Roman Artémise et Poliante gegebenen satirischen Bericht mit im Sinne, welcher die Wahrheit zwar streift, aber die Schwächen des Stücks so übertreibt, daß Gebrüder Parfait mit Recht sagen konnten: „Müßte man den Britannicus nicht für ein ganz mittelmäßiges Stück halten, wenn von ihm nichts weiter übrig geblieben wäre, als diese Beurtheilung?" Es ist dieses Stück, von dem eine Stelle Ludwig XIV. bestimmt haben soll, nicht mehr öffentlich in den Ballets seines Hofes zu tanzen. Es heißt hier nämlich geringschätzig von Nero:

Il excelle à conduir un char dans la carrière,
A disputer des prix indignes de ses mains,
A se donner lui-même en spectacle aux Romains,

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1670. M^elle des Ouillets spielte die Agrippina, M^elle Ennebaut die Junia, Floridor den Nero.

A venir prodiguer sa voix sur un théâtre,
A réciter des chants, qu'il veut, qu'on idolâtre.

Von der Veranlassung, welche Racine und Corneille gleichzeitig zur dramatischen Bearbeitung der Liebesgeschichte des Titus und der Berenice bestimmt haben soll, ist schon früher die Rede gewesen. P. Mesnard weist aber mit Recht auf den befremdenden Umstand hin, daß beide Dichter in ihren Vorreden davon nichts erwähnen, obschon Henriette von England bereits vor Erscheinen der Dichtungen gestorben war; so wie auch noch darauf, daß die Handlung sich mehr auf das Liebesverhältniß Ludwig XIV. zu Maria Mancini als auf das zu Henriette bezieht. — Von der Niederlage des Corneille'schen Stückes ward schon berichtet. Sie wirkte aber auch ungünstig auf die Beurtheilung des Racine'schen ein.

Von den Einwürfen, die man dagegen erhob, war der bedeutendste, daß Titus Berenice nicht allzusehr geliebt haben könne, da er nicht wenigstens abwartete, ob der Senat sich der Verbindung mit ihr auch wirklich widersetzen werde. P. Mesnard wendet dagegen zwar ein, daß Racine dies ohne die Geschichte zu fälschen, nicht thun konnte. Ich glaube jedoch, daß Racine sich deshalb nicht würde davon haben abhalten lassen, was zu thun er auch sicher nicht brauchte. Er wollte hier aber nicht die Stärke des Egoismus der Liebe, sondern den Sieg über diesen zur Darstellung bringen. In Berenice: durch eine reinere Liebe, welche sich durch die Rücksicht auf die Pflichten des Geliebten bestimmen läßt; in Titus: durch die Pflicht gegen das Gesetz, dessen Hüter er ist. Titus schien in seinen Augen unstreitig um so höher zu stehen, je weniger er sich durch äußern Zwang, je mehr er sich durch die Stimme der Pflicht bestimmen ließ. Allerdings machte der Dichter hierdurch den Kampf zwischen Pflicht und Liebe ganz nur zu einem inneren. Er begab sich der größeren dramatischen Wirkungen, welche ein Kampf, der zugleich ein äußerer und innerer ist, nothwendig hätte ausüben müssen, sobald er vollkommen zur scenischen Anschauung kam. Gingen die französischen Bühnendichter diesen letzteren aber nicht selbst noch dann geflissentlich aus dem Wege, wenn sie einen solchen Kampf darzustellen beabsichtigten? Wurden sie hierzu durch die unglückselige Einheit des Ortes und andere scenische Unzuträglichkeiten (auf die ich noch

später zurückkommen werde) gezwungen. Racine aber legte noch überdies den größten Werth auf die außerordentliche Einfachheit seines Stoffs und die Kunst, ihn dennoch interessant gestaltet zu haben. Auch gestattete ihm diese Einfachheit, die Vorgänge seines Dramas, insbesondere die Katastrophe, in ihrem ganzen Verlaufe unmittelbar darzustellen, was den letzten Act dieser Dichtung gegen verschiedene anderer seiner Dramen im Vortheil erscheinen läßt. Mesnard, der sie überhaupt sehr hoch stellt, vergleicht sie dariu mit Recht der Esther des Dichters, daß in ihr, wie in dieser, dessen eigenste Natur am vollsten und freiesten zur Erscheinung gekommen sei.

Bajazet, welcher in den ersten Tagen des Januar 1672 zur Aufführung kam,*) bezeichnete zwar nicht gerade einen Fortschritt, war aber darum epochemachend, weil die Roxelane eine große schauspielerische Aufgabe darbietet, die von einer neuen Darstellerin des Hôtel de Bourgogne, Melle Champsmelé, in ausgezeichneter Weise gelöst wurde. Corneille soll gegen das Stück den Mangel an nationalem Colorit eingewendet haben, wogegen sich Racine gerade auf die Costümtreue desselben nicht wenig einbildete. Ich finde, daß der Hauptfehler desselben in dem Grundmotiv liegt, das seiner Anlage nach ein Lustspielmotiv mit noch dazu künstlichen Voraussetzungen ist, und dem nur durch die äußeren Umstände und die besondere Natur der Charaktere weiterhin eine tragische Wendung zu Theil wird. Ein junges Mädchen giebt sich nämlich den Schein, als ob sie ein Liebesverhältniß zwischen einem andren Mädchen und einem jungen Manne vermittle, ohne daß dieser doch davon weiß, während es in Wahrheit mit ihm selbst ein solches Verhältniß unterhält. Frau v. Sevigny schrieb damals über dieses Stück an ihre Tochter: „Je vous envoye Bajazet, je voudrais aussi vous envoyer la Chammêlay pour rechauffer la pièce. Il y a des choses agréables, rien de parfaitement beau, rien qui elève, point de ces tirades de Corneille qui font frissoner. Ma fille, gardons-nous bien de lui comparer Racine. Sentons-en la différence! (Hier sieht man z. B., mit welchem Vorurtheile der jüngere Dichter zu kämpfen hatte!) Jamais il n'ira plus loin qu'Andromaque. (Was freilich von ihm in verschiedenen

*) Der erste Druck erschien 1672. Die erste deutsche Prosaübersetzung von Bröstedt, Leipzig 1756; metrisch, Bode, Berlin 1803.

Beziehungen in seinem Britannicus schon geschehen war.) Il fait des comédies pour la Chammêlay et non pour les siècles à venir.“ Das Letzte gilt, wenn überhaupt für Racine, allerdings für Bajazet eher, als für irgend ein anderes seiner Stücke.

In Mithridate, der wahrscheinlich am 13. Januar 1673 zur Aufführung kam,*) erhob sich Racine wieder bedeutend. Er wollte darin ganz augenscheinlich den Vorwurf Corneille's widerlegen, da er vorzugsweise der Charakteristik darin seine Aufmerksamkeit zuwendete. Mithridat und Monime sind vortrefflich gezeichnet. Diese gehört zu seinen anmuthigsten, edelsten Frauengestalten, Mithridat zu seinen wuchtigsten heroischen Charakteren. Ludwig XIV. zog dieses Stück allen anderen Dramen des Dichters vor. Voltaire hat zwar gemeint, daß das Grundmotiv viel Aehnlichkeit mit Molière's Geizigen habe und Schlegel steigert dieses abfällige Urtheil noch dadurch, daß er die durch die Rückkehr des Mithridat geschaffene Situation für unglaublich komisch erklärt. Sie erhält aber nur dadurch einen komischen Schein, weil sie etwas schwächlich ist, weil Pharnace und Xiphares kein hinlängliches ästhetisches Gegengewicht zu ihres Vaters gewaltiger Persönlichkeit darbieten. Von ihnen, besonders dem Xiphares gilt, was Voltaire von verschiedenen der schöngefärbten Helden Racine's, vom Britannicus, Orest, Hippolyte, gesagt:

Tendres galants doux et discrets,
Ils ont tous le même mérite.
Et l'amour qui marche à leur suite
Les croit des courtisans français.

Die Situation ist eine ähnliche, wie in Phädra nach der Rückkehr des Theseus, nur daß hier die Charaktere und ihre Stellung eine verschiedene und das Verhältniß Hippolyt's zu einem Doppelverhältniß geworden ist. Dergleichen Aehnlichkeiten in den Motiven bieten alle Racine'schen Stücke dar, wie in ihnen allen die Eifersucht eine bald mehr, bald minder große Rolle spielt. Es ist als ob der Dichter seine Kunst gerade darin zu zeigen beabsichtigt habe, ähnliche Motive und Verhältnisse in immer wieder neuer, überraschender Weise zu ge-

*) Der erste Druck ist von demselben Jahre. Die erste deutsche Uebersetzung Straßburg 1731.

stalten. Doch trieb die Enge des Gebiets, auf welchem er sich bewegte, wohl auch dazu hin. Jenes Doppelverhältniß des Hippolyt, welches an Rodogune erinnert, finde ich nicht gerade glücklich gewählt, weil es das Interesse theilt. Um so lobenswerther ist hier die Katastrophe. Obschon auch von ihr ein Theil nur erzählt wird, so betrifft es doch Vorgänge, die, weil zu epischer Natur, besser und wirkungsvoller erzählt, als unmittelbar scenisch dargestellt werden können. Das Stück ist bei seinem Erscheinen nicht nach seinem vollen Werthe gewürdigt worden. Auch später blieben die Stimmen getheilt. Geoffroy hält es, wenn auch nicht für das glänzendste, so doch nach der Athalie für das vollkommenste der Werke des Dichters.

Dagegen vermag ich von Racine's Iphigénie, welche am 24. Aug. 1674 zuerst in Versailles bei Hofe und Anfang Januar 1675 in Paris dargestellt wurde,*) nicht ganz so gut zu denken, wie fast durchschnittlich alle Franzosen. Voltaire nannte sie sogar das Trauerspiel par excellence aller Zeiten und Völker. Die Einführung der Erisphile, auf welche Racine so stolz war, hat nicht nur eine Doppelhandlung, sondern auch ein zwiefaches Interesse derselben bedingt und da nun die ganze tragische Handlung auf einer Namensverwechslung beruht, also in ein Lustspielmotiv umschlägt, so wirft dies einen so komischen Schein auf dieselbe zurück, daß man ihr als zweiten Titel sehr wohl noch den Namen: „Viel Lärmen um nichts" beilegen könnte. Der unglückliche Ausgang, den es mit Eriphile nimmt, kann hieran um so weniger ändern, als sie nicht interessirt und ihr Tod, noch ehe sie irgend eine Schuld auf sich genommen hat, schon eine bei den Göttern beschlossene Sache ist. Was aber hiernach gegen die Handlung im Ganzen auch einzuwenden, die eigenthümlichen Vorzüge der Dichtung, die vollendete Sprache und die edle Charakteristik, läßt es doch unberührt. Auch hat man gerühmt, daß der Dichter in ihr nicht wie gewöhnlich die erotische Liebe, sondern die Kindes- und Elternliebe zum hauptsächlichsten Gegenstand seiner Darstellung machte.

Nur kurze Zeit später, im Monat Mai, erschien eine andere Tragödie desselben Gegenstandes und Namens von Nicolas Leclerc.

*) Der erste Druck ist von 1675. Die erste deutsche Uebersetzung (Prosa) von Bröstedt, Leipzig 1756 — metrisch von Ayrenhoff, Preßburg 1804.

Sie scheint durch eine gegen Racine gerichtete Kabale veranlaßt worden zu sein; fiel aber bei ihrer Darstellung im Theater Guénégaud vollständig ab. Pradon behauptet bei einer späteren Gelegenheit, daß Racine die Aufführung derselben zu hintertreiben gesucht habe. Dies ist schon deshalb sehr unwahrscheinlich, weil nicht einzusehen, welchen Einfluß er auf ein Theater hätte ausüben können, zu welchem er in gar keinem Verhältnisse stand.

Phèdre, welche am 1. Januar 1677 im Theater des Hôtel du Bourgogne zum ersten Male aufgeführt wurde*), wird nächst der Athalie ziemlich allgemein für Racine's Meisterwerk erklärt. Sie ist es auch in vieler, wennschon nicht in jeder Beziehung. Die Dämonie einer unerwiderten und verbrecherischen Liebesleidenschaft, die im Kampfe mit weiblicher Scham und ehelicher Pflicht unaufhaltsam dem tragischen Untergange zudrängt, war wohl noch nie mit dieser tiefen Kenntniß des menschlichen Herzens, mit dieser Meisterschaft der Ausführung dargestellt worden. Inzwischen lassen sich aber auch gegen sie gewisse Bedenken erheben. Die Frage Arnault's, warum Racine seinen Hippolyt als Liebhaber dargestellt habe, berührt eine der schwachen Stellen des Stücks. Nicht minder berechtigt waren die Einwürfe, welche man gegen die sprachliche Ausführung, besonders gegen die Beschreibung von Hippolyt's Tode erhob, in welcher der Dichter, mehr schön, als angemessen zu sprechen beabsichtigt habe. Auch wird zu erwägen bleiben, daß, obschon er ausdrücklich mit seiner Darstellung eine sittliche Tendenz verbinden wollte, sie doch nicht ohne Peinlichkeit ist.

Die Kabale, welche sich schon gegen des Dichters Iphigénie geregt, hatte diesmal eine sorgfältigere Organisation gewonnen. Sie ging ohne Zweifel von den literarischen Neidern und Gegnern desselben aus, die sich jedoch hinter einer Anzahl Personen aus den höchsten Gesellschaftskreisen versteckt hatten. Das Hôtel de Bouillon bildete den Sitz der Intrigue, deren Fäden in den Händen des schöngeistigen Philipp Mancini, Herzogs von Nevers, seiner ihm geistesverwandten Schwester, der Herzogin von Bouillon und der Schriftstellerin Antoinette Ligier de la Garde, verehelichte des Houillières, zusammen-

*) Erster Druck im selben Jahre. — Erste deutsche Uebersetzung (Prosa) von Börstedt, Leipzig 1756, metrisch, Schiller, Tübingen 1805. Adolf Böttiger, Leipzig 1853.

liefen. Sie hatten sich der Feder des Nicolas Pradon versichert, welcher der Racine'schen Phädra gleichzeitig eine andere von seiner Mache entgegenstellen sollte. Daß man ihm selbst die Kraft keineswegs zutraute, seinen großen Gegner im ehrlichen Kampfe zu überwinden, beweisen die Mittel, welche man außerdem anstrengte. Die Gesellschaft des Hôtel de Bouillon kaufte nämlich für die ersten sechs Vorstellungen die Logen beider Theater, welche bei dem Racine'schen Stücke ganz leer gelassen wurden, während sie bei Pradon mit engagirten Claqueurs gefüllt waren. Mad. de Houillières war die einzige Person des Hôtel de Bouillon, welche der ersten Vorstellung des Racine'schen Dramas beiwohnte und einen spöttischen Bericht in einem Sonett davon machte, welches am folgenden Tag in Paris coursirte. Es erhielt eine beißende Erwiderung, die den Herzog von Nevers, noch mehr aber seine galante Schwester, Hortense de Mancini, Herzogin von Mazarin, aufs rücksichtsloseste blosstellte. Man schrieb sie Racine selbst und Boileau zu, die dies jedoch, und mit Recht in Abrede stellten, da das Sonett von dem Chevalier de Nantouillet, dem Grafen Fiesque, dem Marquis d'Effiat, M. de Guillerayes und M. de Manicamp herrührte. Nevers griff aber ohne Weiteres Racine und Boileau in der gröblichsten Weise an, indem er sie mit Stockschlägen im offenen Theater bedrohte. Die Drohung war zwar so ernst nicht zu nehmen, aber Boileau und Racine mochten sich gleichwohl dadurch nicht wenig eingeschüchtert fühlen. Indeß blieb ihnen auch jetzt, und zwar aus den höchsten Kreisen, Hilfe nicht aus, da sie (nach Valincour) vom Sohne des großen Condé die Aufforderung erhielten, Schutz im Hause des letzteren zu suchen, sei es nun, daß sie unschuldig oder schuldig an jenem Gedichte wären. Dies reichte hin, um die Intrigue zum Schweigen zu bringen.

Pradon beschuldigte später Racine, die gleichzeitige Aufführung seines Stücks verhindert zu haben, die überhaupt nur durch die Zwischenkunft Ludwig XIV., welcher sie anbefohlen, möglich geworden sei. Pradon würde dies wohl kaum zu veröffentlichen gewagt haben, wenn nicht etwas wahr an der Sache gewesen wäre. Auch war, einer so nichtswürdigen Kabale gegenüber, wie sie Racine und seinen Dichtungen hier drohte, eine derartige Abwehr sicher erlaubt. Gleichwohl scheint es kaum denkbar, daß sich der König in die Angelegenheiten eines von ihm nicht weiter abhängigen Theaters in dieser Weise ein=

gemischt haben sollte, daher ich glaube, daß es sich nur um die Aufführung seines Stückes bei Hofe hier handelte, die allerdings statthatte, und welcher der König selbst Beifall geschenkt haben soll. Man spricht zwar häufig von einer Gegenkabale Racine's und Boileau's, doch ist es auffällig, daß die Feinde der beiden Dichter nie näher anzuführen gewußt, worin sie bestand — man müßte es denn schon als Kabale betrachten, daß Racine bessere Stücke, als seine Neider schrieb, Boileau dieselben für lobenswerther erachtete und das Publikum sich davon hinreißen ließ.

Die Feindseligkeit, mit welcher Racine zu kämpfen hatte, verdankte er nicht zum kleinsten Theile seiner Freundschaft mit Boileau, dessen Satiren nnd beißende Urtheile um so mehr verletzten, je größer die Autorität war, welche er sich durch seine scharfen, meist aber sicher treffenden Urtheile erworben.

Nicole Boileau, nach einer kleinen Wiese, welche den väterlichen Garten begrenzte, und auf der er als Kind oft gespielt haben soll, auch Despréaux genannt, wurde am 1. November 1636, der jüngste von 11 Geschwistern, zu Crône, einem kleinen Dorfe bei Villeneuve St. George geboren, wo sein Vater, welcher das Amt eines Greffier du Palais bekleidete, ein kleines Grundstück besaß, auf dem er die Ferien zuzubringen pflegte. Wie Racine, hatte auch er das Unglück die Mutter schon früh zu verlieren, daher er bei seiner Kränklichkeit eine sehr stille, einförmige Kindheit verlebte, was seinem Geist die Richtung auf die Beobachtung des äußeren Lebens gab. Dagegen zeigte er damals so wenig Hang zur Verspottung, daß sein Vater zu sagen pflegte: „Was Colin betrifft, so wird er ein guter Bursche werden, der von Niemandem etwas Schlimmes sagt.“ Das ihm innewohnende Talent zur Poesie, Kritik und Satire brach sich aber doch endlich Bahn, was ihn bestimmte, sowohl der Jurisprudenz, zu der er sich ausgebildet hatte, sowie der Theologie zu entsagen, zu welcher er später noch übergegangen war. 1640 trat er mit seiner ersten Satire hervor. Der Erfolg war ein so großer, daß er schon vier Jahre später im vertrautesten Verkehr mit den bedeutendsten Männern der Zeit und im bedeutendsten Ansehen stand, daß er ein geehrter Gast in den Häusern der Rochefoucauld, Lamoignon, Vivonne und Pompone, ja selbst wohlgelitten bei Hofe war, obschon er wenig Anlage zu einem Hofmann besaß. 1677 hatte er bereits fast alle seine Satiren und auch sein berühmtestes Werk L'art poëtique (1673) geschrieben.

Bei aller satirischen Schärfe des Geistes war Boileau doch eine treue und fromme, bei all seiner Schlichtheit eine vornehme Natur. Er verschenkte das Einkommen seiner Pfründen an Arme, überließ den Buchhändlern seine Werke ohne jedes Honorar, und als er vernommen, daß sich der greise Corneille in Noth befand, weil man ihm die königliche Pension entzogen oder doch nicht ausgezahlt hatte, trug er sofort darauf an, ihm seine eigne zu überweisen. — Boileau hatte zu wenig künstlerische Sinnlichkeit, zu wenig Phantasie, um ein Kunstwerk in allen seinen Beziehungen vollkommen würdigen zu können. Er legte ein zu großes Gewicht auf die Form und sah fast Alles nur auf diese hin an. Die geistigen Gesetze, auf denen dieselbe beruht, interessirten ihn vor allem Andern, nur daß er sie in zu einseitiger Weise auf die von den Werken der Griechen und Römer abgeleiteten Regeln einengte. Boileau hat hierdurch, wie auf seine Nation, so auch auf Racine, einen zugleich sehr wohlthätigen und verhängnißvollen Einfluß ausgeübt. Er hat diesen dazu angehalten planvoll, maßvoll und natürlich, doch zugleich auch allzu gewählt, ja gesucht zu schreiben. Er hat Racine wohl vor dem Ueberstiegenen und Platten, nicht aber davor bewahrt, zuweilen gegen das Angemessene und Charakteristische zu fehlen. Boileau hat ihn bestimmt, ein zu großes Gewicht auf den Bau und die Gliederung des Verses, auf den sprachlichen Ausdruck des Gedankens zu legen, was dazu geführt hat, daß er mehr einen sprachlich reinen und schönen, als einen wahrhaft dramatischen Stil ausbildete, welcher die Schönheit vorzugsweise in dem individuell Charakteristischen, in dem der äußeren und inneren Situation Angemessenen zu suchen hat. Boileau hat es vornehmlich verschuldet, daß die Dramen Racine's eine zwar elegante, dabei aber ermüdende Monotonie zeigen, wozu freilich, wie ich schon andeutete, das unglückliche Versmaß des Alexandriners mit beitrug. — Boileau schätzte an der Kunst zwar Alles, was ihm in seiner Art bedeutend erschien, aber auch nur das Bedeutende. Dies machte ihn öfter ungerecht, nicht nur gegen das kleinere, gegen das fragmentarische Talent, sondern auch gegen gewisse Seiten selbst noch des größten, wie überhaupt gegen das Eigenthümliche. Insbesondere konnte er kein rechtes Verständniß für die mittelalterliche und diejenige Kunst haben, welche man vorzugsweise die romantische nennt, so daß er Shakespeare gewiß noch viel einseitiger als Voltaire beurtheilt haben würde.

Von diesem seinem beschränkten Standpunkte aus erscheinen aber seine Urtheile fast immer abgewogen und fein, daher sie von den Franzosen, ja selbst von den übrigen Völkern, lange als Orakelsprüche verehrt wurden. So lange dieser Gesichtspunkt der herrschende blieb, war auch das Wort Voltaire's berechtigt: Ne disons pas de mal de Nicolas, cela porte malheur. Was Boileau znm begeisterten Lobredner Racine's machte, war nicht nur Freundschaft, am wenigsten Cameraderie, es war innigste Ueberzeugung. Dies läßt sich am besten daraus erkennen, daß er Molière doch noch für den größeren Dramatiker hielt, und sein Verhältniß zu letzterem, trotz der Zerwürfnisse zwischen diesen beiden Dichtern aufrecht erhielt.

Mit Phädra schloß die erste dramatische Dichtungsperiode Racine's großartig ab. Mit ihr entsagte er für immer der weltlichen Bühne. Man hat diesen Entschluß auf verschiedene Weise zu erklären versucht. Einige, wie P. Mesnard, glauben, daß vorzugsweise die wiederholten Angriffe, denen er ausgesetzt war, denselben herbeiführten, andere, daß er sich durch religiöse Bedenken dazu bestimmen ließ, noch andere, daß ihn die Untreue der Champsmelé die Bühne völlig verleitet habe, oder daß ihn Ludwig XIV. derselben zu entsagen bestimmte, als er ihn zu seinem Hofgeschichtsschreiber ernannte.

Angriffe, wie Racine zu erleiden gehabt, können einen Dichter von seiner Bedeutung wohl verstimmen, wohl vorübergehend die Dichtung verleiden, aber sie werden nicht mächtig sein, ihn dauernd bei diesem Entschlusse zu erhalten. Daß Racine bei der Herausgabe der Phädra seinen Frieden mit den Frommen zu machen erstrebt, beweist eine Stelle aus dem Vorwort zu ihr. Aber dieselbe Stelle beweist auch, daß er damals noch nicht im geringsten der Bühne zu entsagen gedachte. Allerdings kam, seit Frau von Maintenon Einfluß auf Ludwig XIV. gewann, eine frömmelnde, dem Theater ungünstigere Anschauung bei Hofe und in der vornehmen Gesellschaft in Aufnahme und in die Mode. Dies gehörte aber doch erst einer etwas späteren Zeit an. Forderte ihn doch Frau von Montespan, der er seine Ernennung zum Hofhistoriographen hauptsächlich verdankte, und wie es scheint mit Wissen des Königs, um 1780 sogar noch selbst dazu auf, eine Oper zu schreiben. Wenn die Ernennung Racine's zum Hofhistoriographen auch an die Bedingung geknüpft gewesen sein sollte, nicht mehr für die Bühne zu arbeiten, so ist das doch wohl erst in

Folge seines Entschlußes, dieser fortan zu entsagen, geschehen. Dagegen weist nichts darauf hin, daß der König diesen Entschluß nicht vollständig gebilligt oder ihn von demselben zurückzuhalten gesucht habe. — Noch weniger Gewicht aber kann ich auf das Verhältniß Racine's zur Champmeslé legen. Daß er ein solches Verhältniß gehabt, beweisen, nicht sowohl die darauf anspielenden Epigramme der Zeit, als es aus einer Stelle eines Briefes Boileaus an Racine hervorgeht. Daß ihn aber die Eifersucht dabei wenig zu schaffen gemacht, läßt sich aus einem scherzhaften Epigramm des letzteren erkennen, welches die Flatterhaftigkeit der schönen Schauspielerin bespöttelt. Es wird ihm daher auch keine zu große Aufregung bereitet haben, als der Graf Clermont Tonnère mit in die Reihe ihrer Begünstigten trat, selbst wenn Racine wie dies von einem Spottgedicht angedeutet wird,*) ganz gegen diesen hätte zurücktreten müssen. Jedenfalls würde sich Racine über diesen Verlust sehr bald zu trösten gewußt haben, da er sich nur kurze Zeit später verheirathete. Mit dieser Heirath berühre ich aber zugleich den Punkt, der wie ich glaube, für seinen Rücktritt von der Bühne entscheidend gewesen ist und den, so viel ich weiß, bisher nur d'Olivet bestimmter in den Worten hervorhob: Seine Heirath, die Vorstellungen der Mutter Agnès und die Ehre sich zum Historiographen des Königs ernannt zu sehen, bestimmten ihn, dem Theater zu entsagen.

Es ist kein Zweifel, daß von Port Royal, besonders von den Frauen, ununterbrochen Anstrengungen gemacht wurden, ihn zu diesem Schritt zu bewegen. Racine selbst spricht es aus, daß Marie des Moulins es gewesen sei, welche ihn wieder zurück auf den Weg des Heils geführt habe. Ich glaube jedoch, daß ihr dies nur durch jene Heirath gelang, bei welcher sein mit Port Royal in vertrautem Verhältnisse stehender Vetter, Nicolas Vitart, den Vermittler gespielt. Am ersten Juli 1677 veröffentlichte der Mercure galant die Vermählungsanzeige Racine's mit Melle de Romanet in den Worten: „Sie hat Vermögen, Geist und ist von edler Geburt. Herr Racine verdiente es wohl, alle diese Vorzüge in einer liebenswürdigen Per-

---

*) Es heißt:

A la plus tendre amour elle fut destinée,
Qui prit long temps Racine dans son coeur
Mais pour un signe malheureux
Le Tonnere est venu, qui l'a dé Racinnée.

sönlichkeit vereinigt zu finden." Vermögen, Schönheit und Geist werden von andrer Seite aber nicht grade als besonders hervortretend an ihr geschildert; desto größer war ihre Frömmigkeit und ihre Abneigung gegen das Theater, das sie niemals besucht haben kann, da sie auch nicht eine einzige Zeile der weltlichen Dramen ihres Gatten gekannt. Daher wohl die Annahme zulässig ist, daß es Racine mit dieser Heirath geradezu zur Bedingung gemacht wurde, der Bühnenthätigkeit hinfort zu entsagen. Unmittelbar nach derselben war er nachweislich um seinen Frieden mit den Vätern von Port Royal bemüht und gerade bei dieser Gelegenheit sollte sich zeigen, daß er auch jetzt, trotz der Frömmigkeit, welche ihn überkommen haben mochte, in der Thätigkeit für die Bühne noch nichts Sündhaftes sah, da er nach der Erklärung, der dramatischen Dichtung für immer entsagt zu haben, doch noch eine Rede zur Rechtfertigung derselben hielt und erst hierauf Arnauld ein Exemplar seiner Phädra überreichte, um dessen zustimmendes Urtheil darüber einzuholen, welches ihm auch, vielleicht freilich nur auf Grund jener vorausgegangenen Erklärung, von diesem zu Theil wurde.

Es entsteht hier die Frage, warum, wenn Racine so fest zum Rücktritt von seiner dramatischen Thätigkeit entschlossen war, ihm an diesem Urtheil überhaupt noch so viel gelegen sein konnte? Ich glaube, daß er damit sowohl diejenigen Bedenken niederzuschlagen beabsichtigte, welche seine junge Frau noch immer wegen seiner früheren Verbindung mit dem Theater beunruhigen mochten, als auch die, welche daraus entstehen konnten, daß er an seinen dramatischen Dichtungen noch fortdauernd Interesse nahm, noch immer in einer, wenn auch nur losen, Verbindung mit dem Theater blieb. Denn Racine war nicht nur an der weiteren Herausgabe seiner dramatischen Schriften betheiligt, er bezog nicht nur noch immer Honorare dafür, sondern er übte auch weiterhin Einfluß auf die Besetzung seiner Stücke aus, wie er das Theater ja noch immer besuchte. Erst als der König sich ganz von demselben zurückzog, fing auch er sich demselben mehr und mehr zu entfremden an. Doch beweist sein Epigramm auf Boyer's Judith (1695), daß er fast noch bis zu seinen letzten Jahren Antheil an den neuen Erscheinungen desselben nahm.*) Auch entsprechen

*) Auch bei La Grange-Chancel heißt es gelegentlich der Aufführung seines Adharbal 1694 „Racine, à qui la dévotion ou la politique ne permettait

die Jahreszahlen der hier gegebenen Darstellung. Am ersten Januar 1677 erschien die Phädra auf der Bühne, am 15. März d. J. aber im Druck, am ersten Juli wurde Racine's Heirath veröffentlicht und erst im October desselben Jahres erfolgte seine und Boileaus Ernennung zum Hofhistoriographen des Königs. Die Bedenken, die ihm von Frau von Montespan bestellte Oper zu schreiben, entstanden nicht aus ihm selbst; da er nach dem Zeugnisse Boileau's diese Arbeit sogleich mit Eifer begonnen hatte, sie kamen also von Außen. Doch würden sie kaum eine günstige Aufnahme bei Hofe gefunden haben, falls sie nur von Port Royal ausgegangen wären. Wahrscheinlich konnte er sich aber auf die gegen seine Frau eingegangenen Verpflichtungen berufen. Racine bildete sich jetzt mit demselben Talente zum Hofmann aus, das er früher als Dichter gezeigt. So heißt es z. B. schon im nächsten Jahre in einer Rede, welche er als Director der Academie hielt, in die er 1673 Aufnahme gefunden hatte: „Tous les mots de la langue, toutes les syllabes nous paraissent précieuses, parce que nous les regardions comme autant d'instruments qui doivent servir à la gloire de notre auguste protecteur.“ Doch entsprangen derartige Aeußerungen sicher aus innerster Ueberzeugung bei ihm. „Rien du poëte dans son commerce — sagt von ihm der Herzog von St. Simon — et tout de l'honnête homme et de l'homme modeste.“

Es konnte nicht fehlen, daß Racine und Boileau auch in ihrer neuen Stellung, welche diese nicht gerade muthigen Männer nöthigte, den König auf seinen Zügen nach dem Kriegsschauplatz zu begleiten, dem Spotte der Gegner verfielen, welche sie nun als „Messieurs de Sublime“ verhöhnten. Pradon that es hierin allen Anderen in seinen Nouvelles remarques zuvor, in denen es z. B. von ihrer historiographischen Thätigkeit heißt:

C'est ce que dit un jour un commis de finances:
Nous n'avons encor vu rien d'eux que leurs quittances.
Que ce qu'ils ont écrit soit bien ou mal conçu
Ils écrivent fort bien du moins un „J'ai reçu.“

Das ist selbstverständlich nur Bosheit, da die Précis historiques des Campagnes de Louis XIV. nur eine Einleitung, die Rélation

plus de fréquenter les spectacles depuis que le roi s'en était privé, vint à cette première représentation.

du siège de Namur und die Fragments historiques aber nur Nebenarbeiten des großen historischen Werkes dieser beiden Männer waren, welches sich freilich jeder Beurtheilung entzieht, da es 1726 bei einer Feuersbrunst verloren gegangen ist.

1684 hatte Frau von Maintenon das adlige Stift von St. Cyr gegründet. Nicht nur die Dichtkunst und Musik, sondern auch dramatisch-musikalische Uebungen wurden in den Unterrichtsplan der jungen Damen mit einbezogen. Man hatte anfangs einige der Meisterwerke Corneille's und Racine's dazu mit gewählt, bald aber Bedenken gegen den Inhalt derselben getragen. Die Versuche, welche hierauf die Superiorin des Instituts, Mad. de Brinon, gemacht, waren aber wieder zu geschmacklos befunden worden. Frau von Maintenon, welche diese Uebungen nicht aufgeben mochte, und selbst eine Anzahl Proverbes dramatiques für dasselbe geschrieben hat, unterhielt sich darüber eines Tags mit Racine, dem sie sehr wohlwollte und richtete die Frage an ihn, ob er es nicht für möglich halte, ein Drama zu dichten, in welchem Musik und Gesang in vollkommenem Einklang mit den Forderungen der Frömmigkeit ständen. Racine, eingedenk der Kämpfe, welche er wegen der von Frau von Montespan an ihn gestellten Aufgabe zu bestehen gehabt, ging nur zögernd auf diese Aufforderung ein. Indessen scheint man dem Wunsche der frommen und allmächtigen Frau sich nicht zu entziehen gewagt zu haben. Es entstand die Esther, welche am 26. Jan. 1689 zum ersten Male in St. Cyr vor dem König zur Aufführung kam*), dann aber noch oft vor demselben wiederholt werden mußte, da er nicht müde wurde, die Großen des Reichs und die Jesuitenpater der Stadt, sowie alle Fremden von Distinction dazu einzuladen und sich an ihrem Entzücken zu weiden. Melle Caylus, welche die Esther spielte, soll nach dem Urtheile der vornehmen Welt, selbst noch die Champmeslé darin völlig in Schatten gestellt haben.

Racine erschien in dieser Dichtung auf einem neuen Gebiete auch selbst als ein Neuer. Erst hier schien er das Eigenste seiner Natur und seines Talentes in der unmittelbarsten und reinsten Weise entfaltet zu haben. Nicht daß der dramatische Werth dieses Werkes, in dem er zu mannigfaltigerer Ergötzung des Auges auch die Einheit des

---

*) Erster Druck 1689. Erste deutsche Uebersetzung von Bröstedt, Lüneburg 1745.

Orts nicht völlig gewahrt hatte, ein so großer gewesen wäre. Es nimmt vielmehr nur eine Mittelstellung zwischen Tragödie und Oratorium ein. Allein das lyrische Element, welches ja ohnehin bei diesem Dichter stets vorherrschte, fand, besonders in den Chören, hier einen überaus günstigen Spielraum zu freiester und selbständiger Entwicklung vor. In der That gehören diese letzteren, zu denen der Organist von St. Cyr, Jean Baptiste Moreau, die Musik componirte, zu dem Reinsten, Anmuthigsten und zugleich Erhabensten, was in dieser Gattung geschrieben worden ist. Das Ganze aber übt einen überaus harmonischen und weihevollen Eindruck aus.

Der Erfolg bestimmte den Dichter im Einverständniß mit Frau von Maintenon noch ein zweites Stück dieser Art, jedoch in einem gewaltigeren und dramatischeren Stile zu schreiben. Inzwischen hatte dieser Erfolg aber auch neue Angriffe hervorgerufen. „Alle Klöster — so hieß es — haben die Augen auf St. Cyr gerichtet; sie werden dem Beispiele folgen und statt Nonnen Comödiantinnen erziehen.“ Ja, holländische Pamphlete erklärten sogar St. Cyr für ein Serail, welches die alternde Sultanin dem modernen Ahasverus eingerichtet habe. Man brach daher die Vorstellungen ab. Athalie, das neue und letzte dramatische Werk Racine's wurde nur zweimal im Zimmer der Frau von Maintenon (Jan. und Febr. 1691) von den Fräulein von St. Cyr, doch nur in ihren Stiftskleidern zur Aufführung gebracht.*) Erst 1702 wurde es bei Hofe, doch nicht von den Schauspielern, und erst 1716 nach dem Tode Ludwig XIV., von letzteren und dabei öffentlich dargestellt.**)

Diese Dichtung, welche von Vielen als das bedeutendste Werk Racine's gefeiert wird, übertrifft an dramatischer Bedeutung entschieden die Esther, ohne doch hierin den Britannikus oder die Phädra ganz zu erreichen. Die Totalwirkung ist aber eine imposante, der Grundzug ein feierlicher. Dem Zwecke der Darstellung durch die jungen Damen von St. Cyr entsprach die Esther jedenfalls besser, wie sie in ihrer größeren Schlichtheit und Innigkeit auch mehr zu Herzen spricht.

---

*) In demselben Jahre erschien es im Druck. Die erste deutsche Uebersetzung ist von Cramer, St. Gallen 1790.

**) Diese Angaben finden sich bei Royer. Beauchamps berichtet dagegen, daß die ersten Darstellungen bei Hofe 1717 und 1721, die ersten öffentlichen aber erst 1728 und 1729 stattfanden.

Wie Corneille hat auch Racine zweimal der Bühne entsagt, aber beidemal nach großen Triumphen. Er hatte das seltene Glück in seinem letzten Werke noch in der vollen Kraft seines poetischen Ingeniums zu stehen. Doch sonderbar, dieser Dichter, welcher dem Ruhm so leicht zu entsagen vermochte, war unfähig, den Verlust der königlichen Gnade verschmerzen zu können. L. Racine giebt als Grund desselben ein Memoire an, welches sein Vater im Auftrage der Frau von Maintenon über die Volksnoth geschrieben habe. Ein von Racine an diese letztere gerichteter Brief (vom Jahre 1798), der dieses Memoire nur flüchtig berührt, läßt aber erkennen, daß es vielmehr sein mit den Jahren immer inniger gewordenes Verhältniß zu dem gefürchteten und verfolgten Port Royal war, welches ihm den Unwillen und das Mißtrauen seines Königs zugezogen hatte. Es ist daher anzunehmen, daß jenes Memoire den König zunächst nur als eine lästige Einmischung in die Regierungsangelegenheiten unangenehm berührt habe, die Jesuiten in der Umgebung desselben diese Stimmung aber benützten, um sich an Racine für die Dienste zu rächen, welche er den Vätern von Port Royal vielfach geleistet. Es geht aus einem Briefe von Frau von Maintenon an Madame de la Maisonfort deutlich hervor, daß man ihn jetzt in der That für einen gefährlichen Menschen zu halten begann. Wie tief ihn aber auch diese Vorfälle aufgeregt haben mögen, so ist man doch wohl zu weit gegangen, wenn man seinen Tod ihnen beimißt, obschon sie immerhin zur Beschleunigung desselben mit beigetragen haben dürften.

Racine war von mittlerer Gestalt, seine Gesichtsbildung edel und offen, sein Ausdruck gewinnend. Er beherrschte die Umgangsformen mit dem Takte des vollendeten Weltmanns. Seine Sprache war wohlklingend, seine Unterhaltung lebhaft und witzig. Der Rede war er vollkommen mächtig. Ein vorzüglicher Kenner der Literatur, konnte er insbesondere die vorzüglichsten Werke der griechischen Tragiker auswendig. Es giebt kaum einen französischen Dichter, der sich so sehr mit der Schönheit des griechischen Geistes durchdrungen, und keinen Dramatiker seiner Zeit, der sich so frei vom spanischen Einflusse gehalten, wie er. Auch dem Einfluß des Marinismus und Gongorismus hat er sich, wie groß das Gewicht, das er auf die Form und das Gewählte des Ausdrucks legte, auch war, fast völlig entzogen. Er ist der lebensvollste von den Tragikern der französischen klassischen Schule

und hat das Drama derselben auf dem Gebiete der Tragödie zur vollendetsten Ausbildung gebracht. Er erscheint stärker in der Gestaltung der weiblichen, als in der der männlichen Charaktere. Dies lag aber mit in der Richtung, welche sein Drama genommen. Die Gestalten des Nero und des Mithridat, so wie seine beiden letzten Dramen, lassen erkennen, wie Vieles in seinem Geiste noch schlummerte, das nur der Geburt und des äußeren Anstoßes harrte.

Man hat viel von Racines Spottsucht gesprochen und in der That sind einige seiner Epigramme von einer beißenden Satire durchtränkt. Auch mag er dieser Seite seines Geistes im vertraulichen Gespräche noch mehr nachgegeben haben. Allein man übersah, daß dies weniger eine persönliche, als eine nationale Eigenschaft und ganz besonders eine charakteristische Eigenschaft der Zeit war. Noch heute übt jeder geistreiche Franzose diese Art des Witzes aus und damals wird es wohl keinen gegeben haben, der sich nicht in Epigrammen versucht hätte. Jedenfalls entsprangen sie bei Racine nicht einem böswilligen, neidischen Herzen. So weit es sich beurtheilen läßt, waren sie immer nur gegen solche gerichtet, die ihn zuvor angegriffen hatten und selbst noch dann meist nur gegen die anmaßliche, aufdringliche Mittelmäßigkeit. War er im Grunde der Seele doch eine wohlwollende Natur, hilfreich und bei jedem Mißgeschick ein zuverlässiger, im Unglück treu ausharrender Freund, besonders lobenswerth in seinem späteren Verhalten zu den verfolgten und geächteten Vätern des Port Royal. Und wie er manchem der ihm vorausgegangenen Freunde in seinen letzten schweren Stunden tröstend und helfend zur Seite stand, so war auch sein Leidens- und Sterbebette von treuen Freunden umgeben. Boileau war natürlich mit unter denselben und was dieser ihm war, geht aus den letzten Worten, die Racine an ihn gerichtet, hervor: „C'est un bonheur pour moi de mourir avant vous." Mit seltener Seelenstärke, ganz durchdrungen von den Segnungen der Religion, ertrug er die über ihn verhängten Leiden und verschied am Morgen des 21. April 1699 in frommer Ergebung. Auch der Hof hatte ihm wieder seine Theilnahme zugewendet. Als Boileau zu Ludwig XIV. kam, um dessen Befehle wegen der Weiterführung der Biographie dieses letzteren in Empfang zu nehmen, rief ihm derselbe entgegen: „Despréaux, nous avons beaucoup perdu, vous et moi, à la mort de Racine." Auch überwies

er der Wittwe und den sieben Kindern des Dichters eine Pension von 2000 Livres. Racine wurde nach seiner testamentarischen Anordnung in Port Royal begraben. Nachdem dieses 1709 zerstört worden war, wurden die Gebeine desselben 1711 in die Kirche St. Etienne du Mont übertragen.

Keiner der zeitgenössischen Dramatiker, mit Ausnahme Corneille's, läßt sich Racine auf dem Gebiete der Tragödie irgend vergleichen. Auch nimmt die Zahl der tragischen Dichter gegen Ausgang des Jahrhunderts mehr und mehr ab, was sich zum Theil aus der immer mehr hinschwindenden Theilnahme des Hofs am Theater erklärt. Es mögen davon nur Edmond Boursault, Mad. de Villedieu, Jean de Chapelle, Abeille, Genest, Campistron, Péchantré, La Grange Chaucel, De la Fosse und Duché de Vancy genannt werden. Nur einige wenige Bemerkungen sind über sie noch hinzuzufügen.

Edmond Boursault, den ich beim Lustspiel noch zu berühren habe, schrieb nur zwei Tragödien, Germanicus (1670) und Marie Stuart. Die erste wurde, nach Beauchamps, von Corneille sehr hoch geschätzt, doch glaube ich, daß er damit den jüngeren Corneille gemeint, welcher sehr befreundet mit Boursault war.

Marie Cathérine Hortense des Jardins (1632—88) war dreimal verheirathet. Sie behielt aber als Schriftstellerin den Namen ihres ersten Gatten, de Villedieu, bei. Ihr erstes Stück war Manlius (1662). Sie machte sich jedoch mehr durch ihre Romane bekannt.

Jean de la Chapelle, Seigneur de St. Port, 1655 zu Bourges geboren, 1723 zu Paris gestorben, versuchte zugleich im Staatsdienst und in den schönen Wissenschaften sein Glück. Er brachte es dort bis zum Receveur général des finances und hier bis zum Doyen de l'Académie. Er trat zuerst mit einem Lustspiel, dann 1681 mit der Tragödie Zaïde auf. Ihr folgten Cleopâtre (1681), Téléphonte (1682) und Ajax (1684). Er nahm Corneille und Racine in academischer Weise zum Muster, indem er zugleich durch neue Stoffe oder durch neue Wendungen, die er bekanntern Stoffen gab zu überraschen suchte. Cleopâtre hatte einen ziemlichen Erfolg. Téléphonte behandelt das Sujet der Merope. Auch Ajax fand eine gute Aufnahme, aber wie es scheint, hauptsächlich durch die Darstellung Baron's. Man sagt, daß die gute Tafel des Financiers auf den Beifall seiner Stücke mit eingewirkt habe.

Gaspard Abeille (1648—1718) war einer der vielen Abbé's, mit denen die Academie damals gesegnet war*) und von denen nicht wenige wie er an der Krankheit litten, als tragische Dichter berühmt werden zu wollen. Er trat 1674 mit seiner Argélie auf. Sein academischer Lobredner preist aber weislich nur die niemals gedruckten Stücke Sylanus, Danaus und Caton von ihm. Es werden ihm auch die unter dem Namen Thorillière's erschienenen Tragödien mit aufgebürdet.

Von gleichem Werthe sind die Tragödien eines anderen Abbé und Mitglieds der Academie, Charles Claude Genest (1635—1719), obschon sie nicht nur von dem unvermeidlichen academischen Lobredner, sondern auch von dem freilich kaum zuverlässigeren de Visé in seinem Mercure galant übermäßig gepriesen wurden.

Bedeutend über die Vorgenannten erhebt sich Jean Gilbert Campistron, geboren 1656, gestorben 1738. Er gehörte einer angesehenen Familie von Toulouse an, genoß eine vorzügliche Erziehung, schwang sich zum Generalsecretär der Galeeren empor und wurde Mitglied der französischen Academie und der Academie von Toulouse. Er kam früh nach Paris, lernte den Schauspieler Raisin kennen und wurde hierdurch zur Bühnenschriftstellerei verlockt. Er nahm sich Racine zum Vorbild, der ihn auch geschätzt haben soll. Sein erstes Stück war die Virginie (1683). Größern Erfolg hatten sein Alcibiade (1684), sein Andronique (1685) und besonders seine letzte Tragödie Tiridate (1690). Diese Stücke zeichnen sich besonders durch den gelungenen Aufbau der Handlung aus, doch auch die Ausführung der einzelnen Scene ist zum Theil sehr fein und sorgfältig, besonders in den zärtlichen und pathetischen Situationen. Schwächer ist er in der Charakteristik und in der Versification.

Auch Péchantré (1638—1708) war aus Toulouse, auch er wendete sich zeitig Paris und der Bühne zu. Der Erfolg seiner ersten Tragödie Géta war viel versprechend, sie bezeichnet aber zugleich den Höhepunkt dieses Dichters und seines doch nur schwachen Talents.

*) Im Jahre 1709 bestanden ihre Mitglieder nach Despois aus 43 Geistlichen. Unter 17 weltlichen Mitgliedern befanden sich 1 Herzog, 3 Marquis, 1 Graf und verschiedene königliche Räthe. Von Berufsschriftstellern finden sich damals nur Boileau, Th. Corneille, Fontenelle, Tourreil, Dacier, de Sacy und Campistron verzeichnet.

Einer der begabtesten und gebildetsten tragischen Dichter am Ausgang des 17. Jahrhunderts war Antoine de la Fosse, Sieur d'Aubigny, geboren 1653 zu Paris, wo er auch 1708 starb. Er machte seine Carrière durch den Marquis de Créqui und den Herzog von Aumont, denen er nacheinander als Secretär diente. Daneben widmete er sich der Dichtung und Schriftstellerei. Sein erstes Stück war die Tragödie Polixène (1696). Es wurde sehr streng beurtheilt; nichts destoweniger erkannte man aber, daß der vor kurzem gestorbene Campistron durch ihn wieder ersetzt werden würde. Einen ungleich größeren Erfolg hatte sein 1698 zur Aufführung gekommener Manlius. Er wird ganz allgemein als dasjenige Stück bezeichnet, welches den Arbeiten Racine's, am nächsten steht. Man verübelte aber dem Dichter, daß er zwar seine römische, nicht aber seine englische Quelle genannt, da er verschiedene Motive und Situationen dem Venice preserved des Otway entlehnt hatte. Zwar hat man es dadurch zu entschuldigen versucht, daß dieser selbst erst aus einer französischen Quelle, der Histoire de la conjuration de Venise des Abbé de St. Réal geschöpft hat. Der Erfolg der beiden letzten Werke des Dichters: Thésée (1700) und Corésus et Callirhoé (1703) blieb weit zurück hinter dem seines Manlius. In Corésus et Callirhoé behandelte de la Fosse denselben Stoff, wie Guarini in seinem Pastor fido, jedoch mit ungleich weniger Glück.

Auch die geistlichen Dramen Duché de Vancy's (1668—1704) verdienen Hervorhebung. Sie waren wie Boyer's Judith durch die beiden gleichartigen Meisterwerke Racine's hervorgerufen, die überhaupt eine größere Nachfolge hatten. Sie wurden sowohl in St. Cyr wie in Paris gegeben. Nur der Absalon (1702) aber hatte einen nachhaltigen Erfolg. Duché de Vancy zeichnete sich auch unter den Operndichtern aus.

Ungleich reicher als die Tragödie ist in den letzten Decennien des Jahrhunderts das Lustspiel vertreten. Ehe ich mich dessen Darstellung aber zuwende, wird es nöthig sein, der Entwicklung der französischen Bühne und Schauspielkunst einen flüchtigen Blick zu vergönnen.

V.

Die Entwicklung der Bühne und Schauspielkunst im 17. Jahrhundert.*)

Die Troupe royale des Comédiens des Hôtel de Bourgogne. — Die Troupe du Marais. — Bühneneinrichtung. — Zuschauer auf der Bühne. — Einfluß der Italiener auf die Schauspielkunst und das Decorationswesen. — Die Theater de la Foire. Das Theater de Mademoiselle. Das Theater du Dauphin. — Einrichtung des Theaters du petit Bourbon. — Die Troupe de Monsieur, spätere Troupe du Roi. — Entstehung der Ausstattungsstücke und der Oper. — Der Marquis von Sourdéac. Der Abbé Perrin. Lambert. Lully. — Das Theater Guénégaud. — Uebersiedelung der Molière'schen Truppe in letzteres. — Vereinigung mit der Troupe du Marais. — Einfluß Lully's. — Kampf mit den Theatern de la Foire. — Vereinigung der Truppe des Theaters Guénégaud mit der des Hôtel de Bourgogne. — Kämpfe mit der Geistlichkeit. — Uebersiedelung der Comédiens français nach der Rue neuve des Fossés St. Germain. — Schwindendes Theaterinteresse des Königs. — Die Comédie française unter der Oberaufsicht der Grande-Dauphine. — Die Schauspieler des 17. Jahrhunderts. — Frauen auf der Bühne. — Aelteste Farcenspieler. — Die Schauspieler unter Mondory und Bellerose. — Floridor. — Die Schauspieler Molière's. — Zusammenhang der französischen Schauspielertruppen nach Molière's Tode. — Michel Baron. — Melle Champmeslé. — Raisin. — Theatersubventionen. — Theaterpreise und Einnahmen. — Einnahmen der Autoren und Schauspieler. — Theatercostüme. — Kritik und Reclame. — Censur.

Die Nachrichten, welche bis jetzt über die Entwicklung der französischen Bühne seit Gründung des Théâtre du Marais bis zur Ankunft Mondory's daselbst vorliegen, sind noch immer sehr dürftig. Die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne hatten in den ersten Jahren der Regierung Ludwigs XIII. die Erlaubniß erlangt, sich die Troupe royale des comédiens nennen zu dürfen. 1615 reichten sie das Gesuch ein, ihnen für alle Zeit die Benutzung des Theaters in jenem Gebäude zuzugestehen und sie fortan von der an die Confrères de la Passion (die sie in einem sehr gehässigen Lichte dar-

*) S. Parfait, a. a. O., sowie Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, Paris 1743. — Parfait, Hist. de l'ancien théâtre italien en France. Paris 1753. — Beauchamps, a. a. O. — Sand, Masques et Bouffons. — Ludovic Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au 17. Siècle, Paris 1869. — Eugène Despois. Le théâtre français sous Louis XIV. Paris 1874. — Ed. Moland. Oeuvres de Molière. Paris 1873. — Fournel. Les contemporains de Molière. Paris 1875.

stellten) bisher geleisteten Vergütung zu befreien. Nur der erste Theil dieses Gesuchs wurde bewilligt. Erst 1677, unter Ludwig XIV., kam auch die in dem zweiten Theil aufgeworfene Frage zu endgiltiger Entscheidung. Das Privileg der Passionsbrüder wurde zwar aufgehoben, die Comédiens aber bedeutet, für die Benützung des Saals eine Abgabe an das allgemeine Krankenhaus von Paris zu entrichten.

Das Theater des Hôtel de Bourgogne hatte durch die vorgedachte Ernennung eine Art von officiellem Charakter erhalten; wie es denn später auch subventionirt wurde. Die erste bestimmte Nachricht einer Subvention datirt aus dem Jahre 1641. Sie hatte damals die Höhe von 12000 Livres, die sie dann lange behalten zu haben scheint. In diesem Jahre erließ Ludwig XIII. gelegentlich der Adelserneuerung des Schauspielers Floridor, eine Erklärung, in welcher es heißt: „Nous voulons que l'exercise des comédiens, qui peut innocemment divertir nos peuples de diverses occupations mauvaises, ne puisse leur être imputé à blame, ni préjudicier à leur réputation dans le commerce public.“ Die troupe royale wurde auch durch den Besuch des Hofes und in den Engagements der Darsteller unterstützt. Die von Richelieu gegründete Gazette besprach lange nur ihre Darstellungen. Dies gab ihr ein Uebergewicht in der Meinung des Publikums, welches dem Theater du Marais fühlbar wurde, dessen Schauspieler daher im Geheimen meist darnach strebten, Mitglieder des Hôtel de Bourgogne zu werden. Auch scheint es, als ob das Theater du Marais wiederholt genöthigt gewesen wäre, seine Vorstellungen wegen Mangel an Besuch einzustellen. Eine solche Unterbrechung muß auch vor Ankunft Mondory's stattgefunden haben, wobei es geschehen sein mag, daß ein Theil der Schauspieler zum Hôtel de Bourgogne übergegangen war, der andere sein Heil in der Provinz gesucht hatte; die Nachrichten weisen auf beides hin.

Es scheint, daß Mondory 1629 das alte Theater du Marais im Hôtel d'Argent bezog. 1632 befindet sich ein Theater dieses Namens in der Rue Michel-le-Comte. Von hier vertrieben taucht es 1635 in der Rue Vieille du Temple auf. 1634 traten die sechs besten Schauspieler des Marais zu dem Theater des Hôtel de Bourgogne über, wie man sagt, auf Befehl des Königs.*) Dies kann wohl nur

*) Hierauf bezieht sich wohl auch die Mittheilung der Gazette, daß Mon-

heißen, daß letzteres den Befehl erhielt, dieselben zu engagiren, denn daß Ludwig XIII., welcher die Rechte der Passionsbrüder geachtet hatte, so willkürlich in die Rechtsverhältnisse des Theaters du Marais eingegriffen haben sollte, ist nicht recht wahrscheinlich. Alles dies mußte dem letztgenannten Theater aber allmählich die Theaterdichter entfremden. Die Lage des Marais war mithin eine schwierige. Es besaß jedoch in Mondory einen trefflichen Leiter; den Mann der Initiative, welcher die großen schauspielerischen und dramatischen Talente ausfindig zu machen, sie zu sich heranzuziehen und ihnen Bahn zu brechen verstand. Die Concurrenz dieser beiden Theater konnte daher der Entwicklung des Dramas und der Schauspielkunst nur förderlich sein. Sie war ihnen aber auch materiell keineswegs nachtheilig, weil sie das Theaterinteresse in ungewöhnlicher Weise anregte und steigerte.

Seit das Theater auf die Darstellungen von Mysterien hatte verzichten müssen, hatte die Bühne ohne Zweifel große Veränderungen erfahren. Noch mehr wurde dies durch die Einfachheit des in Aufnahme gekommenen regelmäßigen Dramas bedingt, wenn letzteres auch anfänglich den Wechsel der Scene nicht vollständig ausschloß. Jules Benassier*) behauptet, daß die Scene im Theater das Hôtel de Bourgogne nicht mehr als 15 Fuß Breite gehabt, die sich in der Tiefe auf 11 Fuß verjüngt habe. Diese Angabe scheint aber auf keiner sehr zuverlässigen Ueberlieferung zu beruhen.. Wie hätten auf diesem kleinen Raum wohl noch mehrere Reihen Zuschauer zu beiden Seiten der Spieler Platz finden sollen? Besonders anfänglich mußte die Breite dieser Bühnen viel größer sein, da die Passionsbrüder ja vornehmlich Mysterienspiele auf ihr darstellen wollten. Nach Wegfall dieser Spiele konnte man aber um so eher auf eine Vereinfachung und Verengerung des Schauplatzes denken, je einfacher selbst noch diejenigen Stücke wurden, welche den Wechsel der Scene nicht vollkommen ausschlossen. Ein in der Pariser Nationalbibliothek befindliches Manuskript**), welches eine ganze Reihe von Decorationsskizzen der ersten Stücke Corneille's, sowie

---

dory 1634 die Sophonisbe des Mairet mit seiner Truppe encore ralliée pour cette fois gespielt habe.

*) La comédie française. Paris 1868. S. 10.

**) Mémoire de plusieurs décorations — commencé par Laurent Mahelot continué par Michel Laurent en 1673.

derjenigen Hardy's, Ryer's und Andrer enthält, giebt über die Bühneneinrichtung jener Zeit nähere Aufschlüsse. Nach ihnen stellte die Decoration etwa so viel einzelne in einem Halbkreis angeordnete Schauplätze dar, gewöhnlich drei, wie es scheint nie über fünf, als das Stück forderte. Enthielt dies aber noch eine darüber hinausgehende Zahl von Ortsveränderungen, so wurden diese durch Verwandlung der Decoration des einen oder andren dieser Schauplätze herbeigeführt, die sich hinter Vorhängen vollzog, da jeder Schauplatz durch diese geschlossen werden konnte und nur dann und so lange geöffnet worden zu sein scheint, als das Stück denselben gerade bedingte. So heißt es z. B. in der Bühnenanweisung zu Lisandre et Caliste von Du Ryer (1639) „in der Mitte des Theaters steht das kleine Castell aus der Rue St. Jacques zu Paris, daneben muß man eine Straße darstellen, in welcher die Fleischer wohnen und in der Bude eines der letzteren muß ein Fenster angebracht sein, das einem vergitterten Kerkerfenster gegenüberliegt, damit Lisandre mit Caliste sprechen könne. Im ersten Akt muß dies verborgen bleiben und erst im zweiten Akt vorkommen, nach diesem wieder verhüllt werden. Der Vorhang stellt dann einen Palast dar. Auf der einen Seite erhebt sich ein Berg, auf dessen Gipfel eine Einsiedelei steht. Aus einer zweiten Einsiedelei am Fuße des Berges tritt der Eremit hervor. Auf der andern Seite sieht man ein Zimmer, zu dem einige Stufen hinaufführen und in das man von hinten eintreten kann ..." Diese Schauplätze waren also keineswegs immer perspectivisch gemalt, sondern zum Theil auch praktikabel, so daß einzelne Scenen nicht blos auf dem allgemeinen Sprechplatze vor ihnen, sondern auch in ihnen stattfanden. Dies geht u. A. aus einer Anweisung in Mesnadière's Poetik hervor welche sich auf die Darstellung von Gefängnissen bezieht: „Le spectacle des prisons étant assez ordinaire parmi les actions tragiques, il faut que l'endroit de la scène, qui répresente les cachots, soit fermé par des clostures, qui puissent vrai-semblablement arrester les prisonniers. Jamais la personne captive ne doit sortir en parlant hors des bornes de sa prison, pour se jetter de ce lieu là sur le devant du théâtre." Corneille kämpfte dagegen wider die Anwendung von Gittern vor den Gefängnissen an. — Es ist gewiß daß diese Darstellungsweise in Bezug auf Veranschaulichung der äußeren Situation ohne allen malerischen, ja ohne künstlerischen Reiz,

überhaupt war, daß sie dieselbe mehr nur symbolisch andeutete, als den Zuschauer unmittelbar in sie einführte, der in seiner Illusion durch die gerade leeren oder verhüllten Schauplätze fortwährend gestört werden mußte.

Inzwischen drangen die Gelehrten aber immer entschiedener auf die Einheit der Zeit und des Ortes, so daß die Dichter mehr und mehr darauf ausgingen die Handlung auf einen einzigen Schauplatz, wenn auch nicht für das ganze Stück, so doch für jeden einzelnen Akt zu beschränken. Auch lernte man die Bühneneinrichtung der Italiener und deren Vorzüge kennen, so daß man sich bald mit der einfachen, durch Vorhänge verschließbaren Hinterbühne begnügte, hinter welchen die etwa nöthigen Verwandlungen stattfinden konnten. Da die Vorbühne seitlich wahrscheinlich auch nur durch Vorhänge oder Teppiche geschlossen wurde, so bildete die Vorderbühne bei geschlossener Hinterbühne einen ganz nur von Vorhängen oder Teppichen umgrenzten Schauplatz, an dem sich die Schauspieler wohl auch, von jeder weiteren Decoration und allem Scenenwechsel absehend, um Kosten zu sparen, genügen ließen.

Es ist irrig, wenn Perrault*) diese letzte Einrichtung für die ursprüngliche der französischen Bühne hält und behauptet, daß erst mit Mairet's Sylvie die gemalten Decorationen auf den Pariser Theatern eingeführt worden seien, da es überhaupt fraglich ist, ob diese Darstellungsweise hier zu irgend einer Zeit allgemein bräuchlich war. Wohl aber dürfte sie in den Theatern der Collèges und in denen der im Lande herumziehenden Truppen die übliche gewesen sein, und sich von hier aus auch zeitweilig auf die Pariser öffentlichen Bühnen mit übertragen haben. Aus dem Manuscripte der Laurent Mahelot und Michel Laurent in der Pariser National-Bibliothek geht unwiderleglich hervor, daß die von ihnen darin verzeichneten Stücke sämmtlich mit gemalten Decorationen der allerdings einfachsten Art und später mit Umgehung von allem Decorationswechsel**) selbst noch da zur Darstellung kamen,

*) In seinem Parallèle des anciens et modernes. Paris 1682.

**) So heißt es z. B. beim Cid: Le théâtre est une chambre à quatre portes. Il faut un fauteuil pour le roi; und bei Cinna: Le théâtre est un palais. Au second acte il faut un fauteuil et deux tabourets; au cinquième il faut un fauteuil et un tabouret à gauche du roi u. s. f. Der Einwurf d'Aubig-

wo die Handlung, wie im Cid oder Cinna, eine Verschiedenheit des Schauplatzes forderte. Die Theaterdirectoren durften sich der Kostenersparung wegen diese gegen die Wahrscheinlichkeit streitende Vereinfachung erlauben, weil das Publikum auf das Aeußere der Inscene damals noch gar keinen Werth legte.

Immerhin näherte sich aber die Einrichtung der Bühne allmälich der heutigen an, wenn auch nur in der einfachsten, abstractesten Form. Die Scene wurde in der Tiefe durch einen gemalten Hintergrund, an den Seiten aber wahrscheinlich durch Vorhänge abgeschlossen, die in der Nähe des Hintergrunds je einen Zugang freiließen; wenigstens heißt es, daß die Schauspieler stets nur vom Hintergrund aus auftraten, was später schon dadurch bedingt war, daß zu beiden Seiten der Bühne Zuschauer saßen. Man hat öfter gesagt, daß dieser Gebrauch von der ersten Vorstellung des Cid herrührte, bei welcher der Andrang des Publikums ein so großer gewesen sei, daß man nach dieser Auskunft gegriffen habe. Aber weder Mesnadière (1640) noch d'Aubignac in seiner Prâtique du Théâtre (1657) gedenkt dieses Uebelstandes und der mit ihm eingerissenen Mißbräuche; wohl aber Tallémant, der nur kurze Zeit später, als letzterer schrieb. Scarron (1648) sagt nur, daß sich die Autoren zuweilen auf die Bühne geflüchtet hätten und auch Tallémant bezeichnet den Platz auf der Bühne noch als einen solchen, welcher von jungen Leuten benutzt werde, denen die Logen zu theuer seien, die aber doch nicht in's Parterre gehen wollten. Erst später wurde es der Platz der vornehmen Herren, der Précieux und der Offiziere; doch auch Damen müssen sich zeitweilig hier eingefunden haben, da sie im Jahre 1695 in Boyer's Judith durch ihre hier zur Schau gestellte Empfindsamkeit Furore machten und das Gelächter des Parterres herausforderten. Eine Scene des Stückes hat hiervon den Spottnamen der Scène à mouchoirs erhalten. Der Andrang zu diesen Plätzen war oft ein so großer, daß wie Chappuzeau sagt, die Schauspieler nicht Raum fanden, sich in zweckmäßiger Weise aufstellen zu können. Wir vermögen heute kaum zu begreifen, wie eine derartig gestörte und beengte Vorstellung eine bedeutendere Illusion auszuüben

---

nac's gegen die Ungereimtheit die Verschwörung in Cinna in das Empfangszimmer des Augustus zu verlegen, trifft also nicht den Dichter, sondern die Theater.

im Stande war; doch ist es wohl zu weit gegangen, wenn man von dieser Gewohnheit, welche eine lebendige Action allerdings ganz unmöglich machte, den declamatorischen Charakter der französischen Bühne hergeleitet hat, da das französische Drama diesen Charakter schon lange vor Einführung dieses Uebelstandes gewonnen hatte.

Ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß diese Einrichtung von Spanien aus, wo sie jedoch lokalen Ursachen entsprang, auf Paris übertragen wurde. Der spanische Einfluß war zu Scarrons Zeiten noch immer sehr groß. Er wuchs später noch durch die Königin Marie Therêse, die, wie wir wissen, sogar für längere Zeit ein spanisches Theater in Paris unterhielt. Größer, besonders auf das Lustspiel, sowie auf die Schauspielkunst, war aber der italienische Einfluß.

Die Erfolge der verschiedenen nach Paris berufenen italienischen Schauspielergesellschaften, die im Zusammenhang standen mit der größeren Verbreitung der italienischen Sprache, erklären dies schon allein. Doch blieb selbst bei ihnen die Sprache noch immer ein Hinderniß, um festen Fuß fassen zu können. Größer noch freilich war das, welches sie in den Privilegien der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne fanden, die sich dieser gefährlichen Concurrenz in jeder Weise zu entledigen suchten. Die Gesellschaft der Fedeli unter J. B. Andreini, welche von Marie de Medicis nach Paris berufen worden war, kehrte schon 1618 nach Italien zurück; erschien zwar 1621 aufs Neue, um aber auch jetzt und zwar nicht ohne Unterbrechung, nur bis 1625 zu bleiben. Erst 1639 erschien eine neue Truppe, bei welcher der berühmte Schauspieler Tiberio Fiorillo, genannt Scaramuccia war. Auch sie blieb nur wenige Jahre. 1645 wurde dann von Mazarin die erste italienische Operettengesellschaft nach Paris berufen, für die er ein besonderes Theater im Hôtel du Petit Bourbon von dem berühmten Architekten Torelli erbauen und einrichten ließ; was, da Torelli eine feste Anstellung als Hofarchitekt erhielt, für die Entwicklung des Pariser Decorationswesens ebenso epochemachend wurde, wie die Vorstellung der Finta Pazza grundlegend für die Entwicklung der französischen Oper. Aber selbst noch diese Truppe, welche den Titel der grande troupe royale des comédiens italiens erhielt, blieb nur kurze Zeit in Paris. Erst der im Jahre 1653 unter Scaramuccia erscheinenden Gesellschaft gelang es dauernd Fuß hier zu fassen, sie kehrte nur einmal für einige Zeit (1659—62) nach Italien zurück.

Auch ihr wurde dies aber nur möglich, weil sie ihre italienischen Spiele allmählich mit Scenen in französischer Sprache vermischte, worin ihr die Schauspieler de la foire vorangegangen waren, welche die Freiheiten der Jahrmärkte von St. Germain und St. Laurent benützend, inzwischen hervorgetreten waren. Zu ihnen gehörte auch das Theater de Mademoiselle (1661), an dessen Spitze der Schauspieler Dorimon stand und das Théâtre de la troupe du Dauphin (1664), welches längere Zeit von dem Schauspieler Raisin geleitet wurde. Die Italiener hatten 1653 das Theater du petit Bourbon angewiesen erhalten, welches sie von 1658 mit der Molière'schen Truppe zu theilen hatten, diese erhielt die schlechteren Spieltage, wofür sie den Italienern eine jährliche Entschädigung von 1500 Livres zu zahlen hatte, ein Verhältniß, welches schon 1659, durch den oben erwähnten Weggang der Italiener, sein Ende erreichte. Molière erhielt jetzt dieses Theater ausschließlich zu seiner Benützung. Auf kurze Zeit nur jedoch, weil schon im nächsten Jahre, wegen der nöthig gewordenen Erweiterung des Louvre, das Hôtel de Bourbon abgetragen wurde, ohne daß Molière davon auch nur vorher in Kenntniß gesetzt worden war. Das letzte beruhte auf einer Intrigue, zu der sich der Intendant der königlichen Gebäude, de Ratibon, hatte gebrauchen lassen. Molière legte natürlich Beschwerde ein, worauf ihm der Saal des Palais royal angewiesen wurde, den er sich aber theilweise neu einrichten lassen mußte. Inzwischen erhielt er dadurch einen zugleich zweckmäßigeren und räumlicheren Schauplatz.

Der Saal des Petit Bourbon hatte eine Länge von 108 Fuß auf eine Breite von 48 Fuß. Der Saal des Palais Royal, früher Palais Cardinal genannt, war schon von Richelieu zum Theater eingerichtet worden, jetzt aber ziemlich verfallen. Er hatte eine Länge von 126 Fuß auf 63 Fuß Breite. In 27 mäßigen Abstufungen, von nur 4–5 Zoll Höhe erhoben sich die Sitze der Zuschauer, die ihren räumlichen Abschluß durch zwei Reihen von Logen erhielten. Dieses Theater galt damals für das größte der Welt. Doch faßte es bei weitem nicht die Zuschauerzahl, welche ihm gewöhnlich beigemessen wurde und die sich auf 3–4000 belaufen sollte.

1662 kehrten die Italiener zurück. Molière wurde angewiesen, mit ihnen zu alterniren. Sie traten nun ganz in dasselbe Verhältniß

zu ihm, welches er früher ihnen gegenüber eingenommen hatte. Es scheint immer ein gutes gewesen zu sein.

Schon mit der Privilegierung der dritten, der Molière'schen Gesellschaft, welche zunächst den Titel der Troupe de Monsieur erhalten hatte, später (1665) aber den der Troupe du Roi erhielt, war das Privilegium der beiden älteren Theater durchbrochen worden. Sie erhielten nun jedoch alle noch eine ungleich stärkere Concurrenz durch die Entstehung der Oper.

Der Aufführung der Finta pazza war 1647 die von Orfeo e Euridice, 1650 die der Andromède des Corneille, 1651 das Singballet Cassandre von Benserade und 1654 die italienische Gesangskomödie Le nozze di Tetis e Peleo gefolgt, welche im Theater des Petit Bourbon zur Aufführung kam und in welcher Ludwig XIV. selbst öffentlich tanzte. Das Ballet gehörte, wie ich bereits sagte, seit lange zu den beliebtesten Hoffestlichkeiten. Auch schon Ludwig XIII. betheiligte sich persönlich daran und componirte sogar selbst solche Spiele. Auch waren sie immer mit einem außergewöhnlichen Glanze ausgestattet worden. Je mehr das regelmäßige Drama vor dem Eindringen des Decorationsprunkes geschützt war, desto mehr suchten sich die Architekten und Maschinisten dieser dramatischen Form zu bemächtigen, um ihre decorativen und mechanischen Künste entfalten zu können. Auf Torelli war Vigarini gefolgt, der nun mit dem Bau eines neuen Theaters in den Tuillerien, der sogenannten Salle à machines, beauftragt wurde. Er war es, der unter dem Vorwand, sie für diesen Neubau benützen zu können, Molière die ihm anfänglich zugewiesenen, noch von Torelli herrührenden Decorationen des Theaters des Palais Bourbon vorenthielt, doch nur, um sie und mit ihnen eine der Erinnerungen an seinen berühmten Vorgänger vernichten zu können.

Von den Franzosen, welche sich um die Entwicklung des Decorations- und Maschinenwesens am Theater verdient gemacht haben, muß in erster Reihe Alexandre de Rieux, Marquis de Sourdéac genannt werden, der durch die Ausstattung des Corneille'schen Toison d'or, welches er 1660 auf seinem Schloße zu Neubourg aufführen ließ, eine gewisse Berühmtheit erlangte.

Um diese Zeit hatte der Abbé Perrin den ersten Versuch gemacht, eine Oper in französischer Sprache zu schreiben. Er war sehr schlecht ausgefallen, aber die Musik Cambert's, des Organisten von

St. Honoré und Kapellmeisters der Königin Mutter, erregte Interesse. Der Tod Mazarins (1661), welcher das neue Unternehmen gefördert hatte, unterbrach für einige Zeit den Fortgang desselben. Die durch die ersten Erfolge geschmeichelte Eitelkeit des Abbé Perrin ließen aber diesen nicht ruhen. Im Jahre 1669 hatte er es wirklich so weit gebracht, ein Patent zu erlangen, welches ihn auf 12 Jahre ausschließlich zur Aufführung von musikalischen Dramen, wie sie in Italien, England und Deutschland üblich waren, in Paris privilegirte. Er verband sich zu diesem Zwecke mit Cambert und Sourdéac und schon 1671 traten diese drei Männer in dem eigens dazu erbauten Theater des jeu de paume (Ballspielhauses) de la Rue Mazarin, vis-à-vis de la rue Guénégaud, nach der es gewöhnlich genannt wird, mit ihrem gemeinschaftlichen Werke, der Oper Pomone, hervor.

Es brachen jedoch bald Differenzen zwischen den drei Unternehmern aus, welche von Lully benutzt wurden, sich gegen eine geringe Abfindungssumme in den Besitz des Privilegiums zu bringen, welches er dann zu verlängern und zu erweitern verstand. Kurze Zeit später (1673) starb Molière. Lully benutzte auch dieses Ereigniß, um sowohl dessen Truppe, wie seine Landsleute aus dem schönen Theater des Palais Royal zu verdrängen und dieses sich anzueignen. Die Molièrsche Truppe erwarb jetzt das Theater Guénégaud mit den Maschinen und Decorationen Sourdéac's. Gleichzeitig hob Ludwig XIV., vielleicht auf Betrieb der Geistlichkeit, das Theater du Marais auf, so daß nur noch zwei französische Schauspielergesellschaften, neben der Oper, den Italienern und der seit 1660 mit den königlichen Schauspielern im Hotel Bourgogne alternirenden spanischen Truppe unter dem berühmten Schauspieler Prado*) spielten. Die Schauspieler des Marais vereinigten sich theils mit der Molière'schen Truppe, theils gingen sie zum Hotel de Bourgogne über oder zogen sich auch in's Privatleben zurück. Das Theater Guénégaud warf sich nun neben dem Lustspiel und Trauerspiel besonders auf die Pflege der Ausstattungsstücke (pièces à machines); welche das Theater du Marais schon seit lange begünstigt hatte. Sie waren durch den Erfolg, welchen der Abbé Boyer 1648 mit seinem Ulysse dans l'île de Circé erzielt, in die Mode gekommen. Andere Dichter, besonders De Visé und der

*) Diese Truppe verließ im folgenden Jahre Paris.

jüngere Corneille, folgten diesem verlockenden Beispiele. Jetzt wurde namentlich die von diesen beiden Dichtern verfaßte Circé epochemachend, obschon man der Forderung Lully's entsprechend, die Musik dabei hatte unterdrücken müssen. In diesem Stücke wurden, der Darstellung halber, die Zuschauer wieder einmal, wenn schon nur ausnahmsweise, von der Bühne entfernt.

Lully, dessen Einfluß so groß war, daß er sogar das Privileg erworben hatte, ganz allein in Frankreich musikalische Dramen nicht nur aufführen, sondern auch komponiren zu dürfen*), und dessen ältester Sohn von Ludwig XIV. als Pathengeschenk die Ernennung zum Nachfolger seines Vaters als Oberhofkapellmeister erhielt (was beides eben nicht für die künstlerische Einsicht des großen Königs spricht) gestattete den übrigen Theatern nicht mehr als sechs Violinen für ihre Zwischenspiele zu halten. Auch den Theatern de la foire, ja selbst den Marionettentheatern wurde von ihm aus Habsucht der Krieg erklärt. Der Mechanismus der Marionetten war nämlich allmählich so vervollkommnet worden, daß im Jahre 1676 ein neues Theater dieser Art eröffnet wurde**), welches eine ganze Oper Les Pygmées durch sie zur Ausführung bringen ließ.

Der Mercure galant bemerkte prophetisch dazu, daß diese Marionetten zu hoch sängen, um lange singen zu können. In der That erwirkte Lully auch gegen sie das Verbot des Gesanges. Bedurfte es doch damals sogar einer Genehmigung zur Errichtung eines Liebhaber- oder Privattheaters. Dieses Beispiel fiel bei den Comédiens français auf keinen unfruchtbaren Boden. Obschon die Theater de la foire in St. Germain alljährlich nur vom 3. Februar bis zur Passionswoche, die in St. Laurent nur während der Monate Juli, August und September spielten, erwirkten sie doch eine Ordonnanz, die diesen Theatern das Sprechen verbot. Anfangs setzten letztere es wenigstens durch, daß ihnen, Monologe zu recitiren, erlaubt wurde,

*) Dies kann sich aber doch nur auf das gesungene Drama bezogen haben, weil man unter den in diese Zeit fallenden Ballets andere Componisten findet Diese müßten denn von ihm dazu autorisirt worden sein.

**) Magnin (a. a. O. S. 119) giebt an, daß es schon zwischen 1590 und 1606 Marionettentheater in Paris gab. Tubary Jehan de Vignes und Franca-Trippa waren damals berühmt. Später excellirten die beiden Brioché, Vater und Sohn, am pont neuf.

da sie dies aber benutzten, um ganze Stücke zu spielen, indem sie jeden Darsteller derselben, nachdem er seine Rede gesagt, von der Bühne abtreten und die zunächst Sprechenden dafür hervortreten ließen, so wurde ihnen das Sprechen überhaupt untersagt. Die Tänzer wollten natürlich hierbei nicht zurückbleiben und verboten ihnen auch noch den Tanz. Gleichwohl ließen sich die kleinen Theater nicht abschrecken; sie erfanden besondere pièces à la muette, in welche man kleine Couplets einstreute, die man auf Leinwandstreifen mit großen Lettern gedruckt vor dem Publikum aufrollte, welches sie nun selbst bei Begleitung der kleinen Violinenorchester sang, während der Arlequin den Sinn der Worte pantomimisch zum Ausdruck brachte — ein Auskunftsmittel, welches das Publikum, das sich hierbei auf die Seite der kleinen Theater stellte, in solchen Massen herbeizog, daß die großen Theater nach noch einigen nutzlosen Chikanen ihre Verbote zurückzogen und ihnen das Singen, Sprechen und Tanzen wieder gestatteten. Im Jahre 1714 schloß eines dieser kleinen Theater mit der großen Oper einen Vertrag ab, welcher es zur Darstellung von komischen Opern berechtigte. Inzwischen hatten sich freilich auch große Veränderungen in den übrigen Theaterverhältnissen vollzogen.

Die wichtigste war die im Jahre 1680 auf Befehl Ludwigs XIV. bewirkte Vereinigung der Truppe des Theaters Guénégaud mit der des Hôtel de Bourgogne, so daß nun nur noch eine einzige französische Schauspielergesellschaft bestand, die sich im Gegensatze zu den Italienern die Comédie française nannte. Dies hing ohne Zweifel zusammen mit den Anfeindungen des Theaters durch die Geistlichkeit und der unter dem Einflusse der frömmelnden Richtung immer stärker hervortretenden Abnahme des Theaterinteresses des Königs. Die neue Gesellschaft der Comédiens français entretenus par le Roi behielt das Theater Guénégaud inne. Den Italienern, welche bisher mit ihnen dasselbe getheilt, wurde das Theater des Hôtel de Bourgogne angewiesen.

Die Eröffnung des Collège des Quatre Nations gab aber der Geistlichkeit neuen Vorwand zu Einmischungen. Die Sorbonne erklärte die allzugroße Nähe des Theaters für unzuträglich und erwirkte einen Befehl, durch welchen die Schauspieler der Comédie française gezwungen wurden, sich einen neuen Schauplatz zu suchen. In jedem Kirchspiel machte die Geistlichkeit ähnliche Bedenken geltend, so daß die Vertriebenen erst nach langen Irrfahrten und Kämpfen und mit

großen Verlusten und Kosten endlich ein neues Theater im Jeu de paume de l'Etoile, rue neuve des Fossés St. Germain errichten und 1688 eröffnen konnten. Dieselbe Geistlichkeit, welche Molière die Beerdigung verweigert und den Comédiens entretenus du Roi diese Chicanen bereitet hatte, entblödete sich aber nicht, unmittelbar darauf die Mildthätigkeit derselben in umfaßendster und demüthigster Weise in Anspruch zu nehmen. „Les pères cordeliers vous supplient très-humblement" heißt es in einem ihrer Bittgesuche, „Les religieux Augustins reformés du Faubourg St. Germain vous supplient très-humblement", in dem andern. Gleichzeitig wurden die französischen Schauspieler aber einer großen Concurrenz enthoben. Lully starb am 12. März 1687, was, in Folge seines wunderlichen Privilegs natürlich einen beträchtlichen Rückgang der französischen Oper zur Folge haben mußte. 1697 wurde dann das italienische Theater, wegen eines gegen die Frau von Maintenon gerichteten Stückes: La fausse prude wieder aufgelöst Erst 1716 erschien eine neue italienische Gesellschaft unter Louis Riccoboni, welche das Hôtel de Bourgogne nun bezog.

So sehr sich in den letzten Decennien des Jahrhunderts die Geistlichkeit auch gegen das Theater erhoben hatte, so blieben doch viele ihrer Mitglieder heimlich und offen für dasselbe thätig. Wie ja schon zwei große Cardinäle die mächtigsten Förderer desselben gewesen, und es auch wieder Geistliche waren, welche ihm seine Gesetze gegeben hatten, der Abbé d'Aubignac der dramatischen Kunst überhaupt, Menestrier der Oper und dem Ballet. Am wenigsten hätten die Jesuiten etwas Sündhaftes im Theater erblicken sollen, welche in den Collèges de Clermont und St. Ignace selbst öffentliche dramatische Darstellungen gaben, zu denen sogar Damen zugelassen wurden und für die man dieselben Preise, wie im Theater des Hôtel de Bourgogne zahlen mußte. Die Bekämpfung der Theater ging denn auch in der That gerade von ihren Gegnern den Jansenisten aus. Despois sagt, daß Nicole seinen Tractat gegen die Komödie hauptsächlich deshalb geschrieben habe, um Port Royal an Corneille, für die von ihm gegen dieses erhobenen Angriffe zu rächen. Die Jesuiten betheiligten sich erst an der Bekämpfung des Theaters, nachdem sie von Molière in seinem Tartüffe bloßgestellt worden waren. Um diese Zeit erschien auch Le traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'église, von

dem ehemals für das Theater doch so sehr eingenommenen Schützer Molière's, dem Prinzen von Conti, sowie etwas früher die Observations sur une comédie de Molière intutilé le festin de Pierre, par le Sieur Rochemont. Gewiß gab das Leben der Schauspieler, gaben die Unordnungen in den Theatern, die, hauptsächlich von den Mousquetairs ausgehend, zuweilen selbst zu Verwundungen und Tödtungen führten, gab endlich die Zügellosigkeit einzelner Lustspieldichter genügenden Grund zur Klage, doch rechtfertigte dies noch in keiner Weise den Rigorismus, welchen z. B. Bossuet, gereizt durch einen von Boursault seinen Komödien vorgedruckten Brief (Lettre d'un théologien) des Pater Caffaro, in seinen gegen das Theater gerichteten Schriften oder der Pater Lebrun in seinem 1694 auf Befehl des Erzbischofs von Harlay veröffentlichten Discours sur la comédie an den Tag legte.

Obschon der König seit seiner Verheirathung mit Frau v. Maintenon das Schauspiel immer seltener besuchte, wurden die theatralischen Vorstellungen bei Hofe doch fortgesetzt. Auch führt Despois als Beweis, daß jener Erkaltung weder Prüderie, noch eine zu große religiöse Bedenklichkeit zu Grunde gelegen habe, die Thatsache an, daß neben den geistlichen Schauspielen, welche durch Frau von Maintenon eingeführt worden waren, nicht nur die Meisterwerke Corneille's und Racine's, sondern auch vorzugsweise Stücke wie Le cocu imaginaire, Le medicin malgré lui, Tartuffe, La comtesse d'Escarbagnac und Les femmes savantes bei Hofe beliebt waren. Daß die Stücke Scarron's gleichfalls nicht fehlten, zeugt für die Vorurtheilslosigkeit des Königs nach einer anderen Seite. Zu dieser Zeit standen die Schauspiele unter dem Befehle der Grande-Dauphine. Ihre Erlasse waren der Prosperität derselben aber nicht immer günstig. So heißt es in einem derselben: „In Bezug auf die Truppe im Allgemeinen und auf die Besetzung der Stücke insbesondere hat man sich streng nach den Befehlen der ersten Herren des Königlichen Haushalts zu richten." Der Begünstigung und Intrigue war hierdurch ein freier Spielraum gegeben, der um so verderblicher werden mußte, als das Theater nicht mehr wie früher durch die Concurrenz zur Aufbietung all seiner Kräfte genöthigt war. Es fehlte nicht viel, daß auf diese Weise im Jahre 1684 die beiden besten Schauspieler, Baron und Raisin, entlassen wurden. Nur in selteneren Fällen waren diese Einmischungen dem

Theater auch förderlich, wie z. B. die Darstellung des Turcaret von Le Sage nur dem unmittelbaren Eingreifen des Dauphins zu danken gewesen sein soll.

Das Costüm der Tragödie war fast durchgehend das Staatskleid der Zeit. Die großen Perrücken sollen für die Götter und Helden der Bühne um das erste Viertel des Jahrhunderts in Aufnahme gebracht worden und erst von hier auf die Gesellschaft übergegangen und in die Mode gekommen sein. Einzelne Andeutungen weisen jedoch darauf hin, daß man für die römischen und im Orient spielende Stücke ein etwas modificirtes Costüm anwendete, welches indeß noch weit entfernt vom historischen gewesen sein mag. Auf das Costüm des Lustspiels hatten ohne Zweifel die italienischen Stegreifspiele eine große Einwirkung ausgeübt, wie man von ihnen wohl auch die Maske entlehnt hat, welche sich für einzelne Rollen bis zu Molières Zeit erhielt, der ja noch selbst den Mascarille in seinen Précieux ridicules in der Maske spielte. Der Charakter des Costüms war auch hier derselbe, nämlich ein conventionell-traditioneller, was keineswegs ausschloß, daß einzelne Darsteller sich für eine bestimmte Art Rollen ein eigenes Costüm erfanden, an welchem man dann wieder für kürzere oder längere Zeit traditionell festhielt. Je mehr aber das Lustspiel zu einem unmittelbaren Abbilde des Lebens wurde, je mehr es das Charakteristische betonte, desto mehr mußte auch das Costüm dem in ihnen dargestellten Personen des wirklichen Lebens entsprechen. In dieser Beziehung ist das Inventar von Interesse, welches nach Molière's Tode von der Hinterlassenschaft desselben aufgenommen worden ist, insofern es auch die Theatergarderobe des großen Dichters enthält.

Was den schauspielerischen Vortrag betrifft, so wird auch hier das Conventionelle und Traditionelle vorgeherrscht, dabei aber der des Lustspiels in einem gewissen Gegensatz zu dem der Tragödie gestanden haben. Denn der Vortrag der letzteren war ohne Zweifel ungleich conventioneller, als der des Lustspiels, weil dieses seinem Wesen nach sich ungleich mehr auf die Nachahmung der Natur und des wirklichen Lebens verwiesen sah. Im Lustspiel mag daher der mimische Theil des schauspielerischen Vortrags, das jeu de théâtre, um

---

*) Mittgetheilt bei Soulié, welcher es aufgefunden. Siehe auch Moland, Oeuvres de Molière VII.

vieles ausgebildeter, als in der Tragödie gewesen sein, welche fast alle Aufmerksamkeit auf die stilisirte Declamation legte, die nicht aus der Natur des Gegenstandes und der Charaktere, sondern aus einem falschen Begriffe der Wohlanständigkeit und Klangschönheit entwickelt war und sich als ein Mittelding von Gesang und Rede darstellte, während die mimische Bewegung mehr und mehr in die Fesseln höfischer Etikette geriethen. Der tragische Darsteller spielte in der That mehr für sich, als mit den anderen, daher er wie später der Opernsänger nach Arien, nach Monologen und langathmigen Dialogen verlangte. Der Alexandriner hat diese Richtung ohne Zweifel begünstigt, daher auch ein Unterschied zwischen der Darstellung der Lustspiele in Versen und der in Prosa gewesen sein wird. Die letzteren kamen überhaupt erst zur Geltung, nachdem durch Molière wieder ein natürlicherer Ton, eine natürlichere und lebendigere schauspielerische Action auf der Bühne Eingang gefunden hatte. Nicht erst die Unsitte, den Zuschauern Platz auf der Bühne einzuräumen, hatte das Spiel der Darsteller in diese Enge getrieben; vielmehr würde dieselbe kaum haben einreißen können, wenn es die Spielweise der Darsteller nicht schon gestattet hätte. Wohl aber mußte diese Gewohnheit jeder freieren Entwicklung der schauspielerischen Action hinderlich werden. Wie viel daher Molière auch ohne Zweifel dafür gethan und wieviel er hierbei durch die größere Breite seiner Bühne begünstigt wurde, so wird man sich doch die Spielweise selbst noch seines Theaters um vieles eingeschränkter und conventioneller, als die der heutigen Bühne zu denken haben. Ueberhaupt scheinen die Unzuträglichkeiten, welche jene Gewohnheit mit sich brachte, erst nach Molière ihre Höhe erreicht zu haben. Man sagt, daß in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Zahl der Zuschauerreihen der Bühne auf jeder Seite bis zu neun gestiegen sei, die durch eine niedrige Balustrade von dem Sprechplatz der Schauspieler geschieden waren. Auch diese scheint dem Andrange aber haben weichen müssen, da Crebillon in seinem Lettre sur les spectacles klagt, daß man oft nicht gewußt habe, ob die Herren, welche auf der Bühne Platz nahmen, nicht zum Spiele gehörten. Der berühmte Ruf: Place au spectre! dem diese Unsitte endlich weichen mußte, hatte schon lange vorher ein Seitenstück in dem Rufe: Place au facteur! welcher 1736 bei einer Vorstellung der Tragödie Childéric den Zuschauern auf der Bühne aus dem Parterre

entgegenscholl, weil sich ein mit einem Briefe auftretender Bote nicht durch sie Bahn zu brechen vermochte.

Von den Schauspielern selbst sind aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts nur wenige Namen erhalten geblieben. Es ergiebt sich aber aus ihnen, daß wenigstens im Theater du Marais schon sehr früh, wahrscheinlich gleich von Beginn ihrer Vorstellungen an, Frauen mitwirkten, da der Abbé Marolles in seinen Memoiren (1616) von Marie Vernier, der Gattin Mathurin le Fèvre's gen. la Porte, als einer Darstellerin spricht, die früher am Marais neben Valéran le Comte geblüht habe, jetzt aber bereits am Ende ihrer Carriere stehe. Doch wurden gewisse Frauenrollen noch immer von Männern dargestellt, besonders die alten, frechen, chargirten Rollen. So spielte damals ein Schauspieler unter dem Namen der Dame Gigogne. — Jodelet und Hugues Guéru, gen. Gaultier Garguilles gehörten zu den ältesten Schauspielern des Marais. Sie gingen jedoch später mit Valéran le Comte zu dem Hôtel du Bourgogne über. Guéru spielte hier auch unter dem Namen Flèchelles. Zu den ältesten der namhaft gemachten Schauspieler des Hotel de Bourgogne aber gehören Henri le Grand, gen. Belleville und Turlupin, welcher schon 1583 eingetreten sein soll, Jacques Resneus (in einer Parlamentssitzung vom 19. Juli 1608 genannt) und ein als Docteur Boniface bezeichneter Schauspieler. Auch Robert Guérin, Lafleur und Gros Guillaume genannt, muß zu den älteren Schauspielern dieses Theaters gehört haben, da Gaultier Garguille, Turlupin und Gros Guillaume unzertrennlich als komisches Kleeblatt im Volksmunde lebten und so aneinander hingen, daß, wie man erzählt, der plötzlich eintretende Tod des einen von ihnen, Guillaume, der im Gefängnisse, ein Opfer seines Witzes, starb, auch die beiden andern in derselben Woche dahingerafft habe (wahrscheinlich 1634). Die Schriftsteller der Zeit sind voll ihres Lobes und die späteren haben wohl unrecht, sie für gewöhnliche Possenreißer zu halten, obschon ihr eigentliches Feld allerdings nur die Farce war. Gros Guillaume war schon durch seine Beleibtheit, die er künstlich zu steigern wußte, eine komische Figur, besonders im Gegensatz zu dem hageren und beweglichen Gaultier Garguilles. Dieser und Turlupin spielten in Masken. Jener rieb sich das Gesicht nur mit Mehl ein. Gaultier wird besonders in alten Rollen und seines Gesanges

wegen gelobt, in dem er seine beiden Collegen übertroffen haben soll. Seine Frau war die Tochter des durch seine Späße berühmten Tabarin, des Ausrufers Mondor's, eines zu jener Zeit geschätzten Operateurs. 1629 müssen jene drei Komiker mit an der Spitze der Truppe des Hôtel de Bourgogne gestanden haben, da eine Eingabe der letzteren aus diesem Jahre von ihnen neben Bellerose unterzeichnet ist. Letzterer wird als der Direktor derselben genannt.

1634 bestanden die beiden Truppen nach Parfait aus folgenden Mitgliedern:

Marais: Mondory, d'Orgemont, Gandolin, Belle Ombre, Beau Soleil, Beau Séjour, Bellefleur, L'Epy, Le Noir, Jodelet, La France, Jadot, Melle Le Noir. Es ist ersichtlich, daß hier noch Namen von Damen fehlen. Die letzten sechs Darsteller gingen zum Hôtel de Bourgogne über, welches damals noch über folgende Darsteller verfügte:

Bellerose, Belleville, den Capitän, Beauchasteau, Guillot Gorju, St. Martin, Alizon; Melle Bellerose, Melle Beaupré und Melle Beauchasteau. Die Schauspielerinnen nannten sich nämlich, auch wenn sie verheirathet waren, noch Demoiselle.*)

Pierre le Messier, genannt Belle Rose (fast jeder Schauspieler hatte seinen Theaternamen, manchmal sogar zwei, für das tragische und das komische Fach), war einer der ausgezeichnetsten tragischen Schauspieler der Zeit, doch spielte er auch im Lustspiel, in dem er z. B. die Rolle des Menteur creirte. Er zog sich schon früh vom Theater zurück (1643), starb aber erst 1670. — Melle Beaupré galt für eine vorzügliche Darstellerin, die ihren Ruf hauptsächlich den früheren Stücken Corneille's verdankte. — Bertrand Hordouin de St. Jacques, genannt Guillo Gorju, hatte Medicin studirt und dann die Provinzen als Quacksalber durchzogen. Sein komisches Talent gelangte hierbei zur Ausbildung und zwar in dem Maße, daß er zum Theater ging und hier Gaultier Garguilles' Stelle mit Glück zu ersetzen vermochte. Er excellirte besonders in der Verspottung seines früheren Standes, zu dem er jedoch später wieder zurückkehrte. Auch er spielte, weil er sehr häßlich war, in der Maske. Er starb 1648 zu Paris. — Alizon war besonders in chargirten Frauen-

*) Chappuzeau nennt noch: Beaulieu, Bellemore, Gaucher Médor und die Delles La Cadette, Du Clos und de la Roche.

rollen berühmt. Die Sitte, diese durch Männer darstellen zu lassen, erhielt sich noch lange. Noch Hubert spielte solche Rollen bei Molière, und Beauval nach Huberts Tode. — Julian Geoffrin, genannt Jodelet, soll schon 1610 beim Theater du Marais gewesen sein. In Corneille's Lügner spielte er den Cliton. Der Dichter hatte diesem folgende, ihn charakterisirende Worte in den Mund gelegt:

Le héros de la Farce, un certain Jodelet,
Fait marcher après vous votre digne valet.
Il a jusqu'à mon nez et jusqu'à ma parole
Et nous avons tous deux appris en même école.
C'est l'original même, il vaut ce que je vaux,
Si quelqu' autre se mêle, on peut s'inscrire en faux
Et tout autre que lui, dans cette comédie
N'en fera jamais qu' une fausse copie.

Scarron schrieb später für ihn und benannte nach ihm einen Theil seiner Stücke. Er soll von einer so urwüchsigen Komik gewesen sein, daß er durch eine einzige Miene oder Bewegung das ganze Theater zum Lachen brachte. Er starb 1660. — Beauchasteau und dessen Frau sind von Molière in seinem Impromptu de Versailles zwar verspottet worden, das war jedoch in einer viel späteren Zeit (1663). Sie hatten auch ihre Bewunderer.

Mondory war aus Orleans. Obschon nicht grade groß, war er in seiner Erscheinung doch immer bedeutend und einnehmend. Er bediente sich nie der Perrücke. In der Rolle des Herodes traf ihn der Schlag, was ihn zum Rücktritt von der Bühne nöthigte (1636). Richelieu, der ihn sehr schätzte, bewog ihn zwar noch einmal in seinem Aveugle de Smyrne zu spielen. Mondory mußte die Darstellung aber abbrechen. Er starb schon im nächsten Jahr. Neben Mondory, welcher den Cid creirte, spielte Melle de Villiers die Chimène. — Es ist wahrscheinlich, daß der Verlust Mondory's Corneille bestimmte, seine nächsten Stücke im Hôtel de Bourgogne aufführen zu lassen. Das Marais fand erst durch Floridor (1640) wieder einen entsprechenden Ersatz für ihn.

Josias de Saules, Sieur de Prine Fosse, gen. Floridor, trat nach Beendigung seiner Studien, als Soldat in das Regiment der französischen Garden ein, wendete sich aber sehr bald der Bühne zu. Er

spielte zunächst bei einer im Lande herumziehenden Truppe, so 1638 in Saumur; 1640 trat er in die Truppe des Marais ein, um jedoch schon 1643 zum Ersatz des damals ausscheidenden Bellerose zum Hôtel de Bourgogne überzugehen, an dem er bis 1671 spielte. Er starb wahrscheinlich zwei Jahre später. Die Zeitgenossen sind voll seines Lobes. Er ist einer der drei Darsteller, welche die großen Corneille'schen Rollen schufen. Scarron wußte freilich an jedem derselben noch etwas auszusetzen. Mondory war ihm zu rauh, Bellerose zu affectirt und Floridor endlich zu kalt. Chappuzeau rühmt an letzterem Natürlichkeit, sowie Adel. Am Marais trat damals La Roque für ihn ein, welcher 1673 zur Troupe du Roi überging. Er war einer der bedeutendsten Schauspieler jenes Theaters.

Schon vor Floridor war Zacharie Jacob, gen. Monfleury zum Hôtel de Bourgogne getreten. Er hatte eine gute Erziehung genossen, ergriff zunächst die militärische Laufbahn, gab aber ebenfalls der Lust zum Theater bald nach. Von seinen vier Kindern gingen drei zur Bühne. Eine der Töchter zeichnete sich als Melle. Ennebaut, die andere als Melle. Du Pin aus. Den Sohn, welcher sich als Theaterdichter versuchte, werden wir noch mit dem Vater in dessen Streite mit Molière zu begegnen haben. Etwas später trat Michel Boiron oder Baron, der Vater des berühmten Baron, im Hôtel de Bourgogne auf. Auch er gehörte zu den bedeutendsten Schauspielern der Zeit, und fiel ein Opfer seines Berufs, indem er sich im Cid als Don Diego mit dem Degen eine Verletzung beibrachte, die einen tödtlichen Ausgang nahm.

Im Jahre 1658 eröffnete die Molière'sche Truppe ihre Vorstellungen im Petit Bourbon. Zu ihren Darstellern gehörten anfänglich nur der ältere und jüngere Béjart, Madelaine Béjart, Duparc und Frau, De Brie und Frau, Dufresne und Geneviève Hervé, eigentl. Béjart; 1659 traten noch Jodelet und dessen Bruder l'Epy, La Grange, Du Croisy und Frau; 1662 Armande Béjart, Brécourt, (vom Marais), La Thorillière; 1664 Hubert, vom Marais; 1670 Baron, Beauval und Frau; 1671 Marie Raguenau de l'Estang, welche sich noch in demselben Jahre mit Lagrange verheirathete; 1672 Aubry, Angélique du Croisy und Rosincourt hinzu. — Von ihnen schied der ältere Béjart 1659, der jüngere 1670 wieder aus. Madelaine Béjart, 1618 geb., war eine echte Theaternatur. Schon mit

18 Jahren war sie mit ihrem älteren Bruder zum Theater gegangen. Daß sie an der Spitze der Schauspielertruppe gestanden habe, in und mit welcher Molière seine schauspielerische Carriere begann, ist jedoch unrichtig, wohl aber gehört sie zu den Darstellern, welche diese (1643) constituirten. Sie blieb derselben bis zu ihrem Tode (1671) treu und war eines der thätigsten Mitglieder derselben. Sie spielte sowohl komische, wie tragische Rollen, die Dorine im Tartuffe, wie die Jocaste in der Thebaide, mit großem Erfolg. — Melle Duparc, von welcher schon vielfach die Rede war, gehörte bereits 1653 mit ihrem Gatten zur Molière'schen Truppe. Sie verließen dieselbe vorübergehend 1659, kehrten aber schon im folgenden Jahr wieder zurück. Melle Duparc trat, nachdem ihr Mann ihr hierin schon etwas früher vorausgegangen, 1667 zum Hôtel de Bourgogne über, starb aber bereits im folgenden Jahr. Sie war sowohl im Lustspiel, wie in der Tragödie bedeutend, doch lag ihre Stärke in letzterer. Auch als Tänzerin machte sie Aufsehen. Melle Poisson, die Tochter Du Croisy's, die es freilich wohl kaum aus eigener Erfahrung wissen konnte, da sie beim Tode der Duparc erst 7 Jahr alt war, erzählt in dieser Beziehung: Elle faisait certaines caprioles remarquables, car on voyait ses jambes et parties de ses cuisses par le moyen d'une jupe, qui était ouverte des deux cotés avec des bas de soie attachés au haut d'une petite culotte. — Dufresne zog sich schon 1659 wieder vom Theater zurück. Jodelet starb 1660. L'Epy, sein Bruder entsagte hochbetagt 1663, Herr und Melle du Croisy, geb. Claveau 1665 der Bühne; wogegen Brécourt 1664, Le Noir, Sieur de la Thorillière mit seinem Schwiegersohn Baron, sowie Jean Pitel, Sieur de Beauval und Frau nach Molière's Tode zum Hôtel de Bourgogne übergingen.

Du Croisy creirte die Rolle des Tartuffe. Brécourt hatte besonderen Erfolg in der Rolle des Alain (Ecole des femmes); er schrieb auch verschiedene Stücke. Beauval spielte die Einfaltspinsel und excellirte als Thomas Diafoirus; seine Frau zeichnete sich besonders als Nicole im „Bourgeois Gentilhomme“ aus. Charles Varlet de La Grange aus Amiens, war einer der vorzüglichsten Schauspieler der Truppe, sowohl im Tragischen, wie im Komischen. Neben ihm ist noch Delle De Brie, geb. Cathérine le Clerc, hervorzuheben, welche die Isabella in der Ecole des maris, die Eliante im Mysan-

thrope und ganz vorzüglich die Agnes in der Ecole des femmes spielte.

Nach Molière's Tode blieben noch Melle Armande Molière, Herr und Frau De Brie, Hubert, Herr und Frau La Grange, Delle Aubry, Delle Du Croisy und Rosimont übrig, die sich mit einem Theile der Truppe des Marais: Herr und Frau D'Auvilliers, Estriché, Herr und Frau Du Pin, La Roque, Verneuil, Melle Guyot und Melle l'Oisillon,*) vereinigten.

Die Truppe des Hôtel de Bourgogne bestand damals aus: Du Hauteroche, La Fleur, Herr und Frau Poisson, Herr und Frau Brécourt, Herr und Frau Champmeslé, La Thorillière; Herr und Frau Thuillerie, Baron, Herr und Frau Beauval, Melle Beauchasteau und Melle Ennebaut.

Die Veränderungen, welche diese beiden Truppen bis zu ihrer Vereinigung im Jahre 1680 erfuhren, geht theilweise aus dem Mitgliederverzeichnisse der vereinigten Truppe von diesem Jahre hervor Sie bestand hiernach aus: Herrn und Frau Champmeslé, Herrn und Frau Baron, Poisson, D'Auvilliers, Herrn und Frau La Grange. Hubert, La Thuillerie, Rosimont, Hauteroche, Herrn und Frau Guérin (Molière's Wittwe, welche den Schauspieler Guérin Estriché geheirathet hatte), Herrn und Frau Du Croisy, Herrn und Frau Raisin, Devilliers, Verneuil, Herrn und Frau Beauval, Melle Belonde, Melle De Brie, Melle Ennebaut, Melle Du Pin und Melle Guyot.

Michel Baron, Sohn des gleichnamigen Schauspielers des Hôtel de Bourgogne, begann seine theatralische Laufbahn bei einer Truppe der Foire de St. Germain, les petits comédiens du Dauphin genannt, welcher der Schauspieler Raisin vorstand. Sie hatte theils der Neuheit wegen, theils durch die Anziehungskraft, welche das Wunderkind Baron ausübte, einen solchen Zulauf, daß es hieß, Ludwig XIV. habe Molière befohlen, Baron zu sich herüber zu ziehen. Nach Voltaire's Darstellung müßte Baron schon einmal vor 1670 in die Molière'sche Truppe eingetreten sein, dieselbe aber wieder verlassen haben, jedenfalls wurde er in diesem Jahre als Mitglied mit einem vollen Antheile aufgenommen, obschon er nur etwa 17 oder 18 Jahre

*) Marie Vallée und das Ehepaar Des Urlis waren kurz vorher abgegangen. Etienne des Urlis aber heirathete Brécourt und ging ans Hôtel de Bourgogne.

alt war. Molière mag Baron seine schauspielerische Ausbildung gegeben haben, aber dieser brachte ihm nicht nur ein sehr bildsames Material entgegen, sondern war selbst ein schauspielerisches Genie. Er spielte mit zwanzig Jahren meisterhaft den Alcest im Misanthrope und riß ein Jahr später als Achill in Racine's Iphigénie Alles zur Bewunderung hin. Auch schrieb er, wie jetzt so viele Schauspieler, verschiedene Stücke für das Theater. Seine Frau, die Tochter des Schauspielers Thorillière, gehörte zu den Zierden des Hôtel de Bourgogne, sie war ausgezeichnet in tragischen, wie in komischen Rollen und von bezaubernder Schönheit. Leider starb sie noch jung. Neben ihr glänzte vor Allem Melle Champmeslé, geb. Desmarest. Sie war 1641 zu Rouen geboren und trat 1669 mit ihrem Gatten zum Theater du Marais. La Roque bildete sie hier weiter aus, so daß sie in Kurzem das erste Fach übernahm. Wir lernten sie als die gefeierte Darstellerin der Racine'schen Heldinnen kennen. Daß sie nur Rollen zu spielen gewußt, die dieser ihr einstudirt habe, widerlegt sich schon dadurch, daß sie auch ohne ihn in Rollen wie die Ariane des jüngeren Corneille die größten Triumphe gefeiert. Sie blieb bis zuletzt im Besitz der ersten tragischen Rollen und starb 1698. — Zu den berühmtesten Schauspielern der Zeit gehörte ferner Jean Baptiste Raisin, der Sohn jenes älteren Raisin, geb. 1656 zu Troyes. Er kam 1679 mit seiner Frau an das Theater des Hôtel de Bourgogne und ging 1680 mit zu dem Theater Guénégaud über. Er starb 1693. Ausgezeichnet in Mantel- und Bedientenrollen, sowie als petit maître war seine Gestaltungskraft eine so außerordentliche, daß er in jeder Rolle anders und dabei ganz charakteristisch erschien. Auch seine Frau, Françoise Pitel, geb. 1661, war eine vorzügliche Darstellerin. Sie war mit ihrem Vater, der einer Truppe vorstand, 1676 nach England gegangen und hatte dort ihre ersten Triumphe als Schauspielerin und weibliche Schönheit gefeiert. Campistron verdankte ihr später wesentlich den Erfolg seiner Stücke.

Auch Poisson, vortrefflich in dem Fach des Crispin und Rosimont, welcher in hochkomischen Rollen Molière mit Erfolg ersetzte, verdienen hervorgehoben zu werden. Von den späteren Schauspielern dieses Jahrhunderts sei nur noch Dancourt erwähnt, dem wir, wie so Manchem der hier genannten auch noch als Bühnenschrift-

steller begegnen werden. Im Ganzen sank in den beiden letzten Jahrzehnten, wie das Drama, besonders die Tragödie, so auch die Schauspielkunst.

Die hier vorgeführten verschiedenen Gesellschaften waren zum Theil subventionirt. Die höchste Pension bezogen, wie es scheint, die spanischen Schauspieler, da sie allein im Jahre 1663 für 73 Vorstellungen bei Hof 32000 Livres erhielten. Die Italiener bezogen zu Zeiten 15000 Livres jährlich. Das Hôtel de Bourgogne empfing wie schon erwähnt 12000 Livres; die Molière'sche Truppe erst vom Jahr 1665 an, in welchem sie den Titel der comédiens du Roi erhielt, 6000 Livres Zuschuß, die von 1671 auf 7000 Livres erhöht wurden.*) Das Theater du Marais scheint sich nur unter Mazarin einer Pension zu erfreuen gehabt zu haben. Das Theater Guénégaud bezog nach der Vereinigung mit den Schauspielern des Hôtel de Bourgogne, die diesem bisher zu Theil gewordenen 12000 Livres fort.

In der Hauptsache waren also die Schauspieler umsomehr auf die täglichen Einnahmen angewiesen, als den königlichen Offizieren unentgeltlicher Einlaß eingeräumt worden war, eine Last, welche erst Molière, doch nicht ohne blutige Kämpfe, beseitigte. Man hatte zweierlei Preise, einfache und erhöhte. Die Erhöhung betrug dann gewöhnlich das Doppelte. Die einfachen Preise waren bis Ende des Jahrhunderts:

	L.	s.
Parterre	—	15
Loges du 3. rang	1	—
Gallerie	1	10
Théatre, Loges, Amphithéâtre .	3	—.**)

*) Doch ist es möglich, daß es sich bei dieser Zahl nicht um eine Erhöhung des Zuschusses, sondern nur um die Zurechnung der persönlichen Pension von 1000 Livres handelt, die Molière schon seit 1664 bezog.

**) Dies sind die Angaben von Despois für das Theater Guénégaud. Nach dem Register De la Thorillière's waren die Billetpreise des Theaters du Palais royal für die Plätze auf der Bühne und in den Logen bedeutend höher, nämlich auf 5 L. 10 s. normirt. Alle übrigen aber wie bei Despois. Im Anfang des Jahrhunderts scheinen die Preise weit niedriger gewesen zu sein, wenigstens findet sich für das Parterre der Preis von 8 s. erwähnt.

Die Einnahme einer Vorstellung überstieg selten 2000 Livres. Die höchste Einnahme erbrachte die erste Vorstellung des Tartuffe; sie betrug 2860 Livres. Die Durchschnittseinnahme, selbst in den besten Monaten, belief sich selten auf mehr als 1000 Livres. Die Schauspieler waren theils auf ganze, theils auf halbe, wohl auch dreiviertel Antheile gestellt, die sie nach jeder Vorstellung erhoben nachdem die allgemeinen Kosten in Abzug gebracht worden waren. Zu diesen gehörte seit Molière, der sie einführte, auch eine Abgabe an den Pensionsfond. Der erste Schauspieler, welcher eine Pension bezog, die für alle Schauspieler ohne Ausnahme die gleiche Höhe von 1000 Livres jährlich betrug, war der jüngere Béjart. Auch die Autoren waren auf einen bestimmten Antheil von einer bestimmten Zahl von Vorstellungen angewiesen. Nur in seltenen Fällen kaufte man ihnen dies Recht ein für alle Mal ab. Es wurde dann wohl ausnahmsweise bis zu 200 Goldstücken bezahlt. Hatte das Stück einen ganz außergewöhnlichen Erfolg, so brachten die Schauspieler dem Dichter noch einen Ehrensold dar. In einzelnen Fällen trug dem Autor sein Stück bis zu 3000 Livres ein. Der bestbezahlte Autor war Quinault, dem Lully für jede seiner Operndichtungen contractmäßig 4000 Livres zu zahlen hatte. Die ersten Werke wurden den Autoren gewöhnlich nicht honorirt, sie mußten sich schon an der Ehre der Aufführung genügen lassen. — Die Einnahmen der Schauspieler waren keineswegs unbedeutend. La Grange nahm z. B. in den 14 Jahren, die er unter Molière gewirkt hatte, durchschnittlich 3600 Liv. jährlich ein, was etwa 14000 Frcs. heute entspricht. Nach der Vereinigung der beiden Theater stiegen die Einnahmen sogar bis zu 7500 Liv. per Antheil, doch mußten die Schauspieler für das Costüm sorgen, was ihnen eine ziemlich bedeutende Last aufbürdete, womit es wohl auch zusammenhängt, daß man so lange am conventionellen Costüm festhielt. — Die einzelnen Gesellschaften spielten nicht alle Tage. Im Jahr 1673 fanden in Paris nur 16 Vorstellungen wöchentlich statt, von denen 9 auf die französischen Gesellschaften, 4 auf die Italiener und 3 auf die Oper kamen. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts begannen die Vorstellungen um 2 Uhr. Unter Ludwig XIII. um 3 Uhr, unter Ludwig XIV. wurden sie zuletzt bis 5 Uhr hinausgeschoben. 1713 begann die Oper $5^1/_4$ Uhr präcis.

Es fehlte den französischen Theatern schon damals nicht an Parteiung,

Kritik und Reclame. Nicht nur standen die einzelnen Theater in einem gewissen Gegensatz zu einander, nicht nur hatte ein jedes derselben ein etwas anders zusammengesetztes Publikum, auch die Inhaber der verschiedenen Plätze standen in einer gewissen Opposition; besonders die des Parterre zu denen der Logen. Ingleichen hatte die Tragödie und die Komödie jede ihre besonderen Liebhaber und Parteigänger. Die Art, wie die Zuschauer der Theater Kritik übten, war oft eine tumultuarische. Racine, in seinem Epigramm auf Fontenelle's Asgar führt den Gebrauch des Pfeifens auf die erste Vorstellung dieser Tragödie (27. December 1680); Gebrüder Parfait auf Thomas Corneille's: Baron de Fondrières, zurück. Das Pfeifen verdrängte das Werfen mit Aepfeln und anderen Wurfgegenständen. Es wurde längere Zeit zur wahren Manie. Doch wurde die Kritik nicht nur in den Theatern und Gesellschaften, sondern auch durch Flugschriften, Epigramme, Vorreden, ja selbst von der Bühne herab, in besonders dafür bearbeiteten Stücken, vor Allem aber in den in diesem Jahrhundert hervortretenden Zeitungen ausgeübt. Die letzteren wurden schon damals neben den Theateranzeigen der Redner (orateurs), welche den Cri ersetzt hatten, und den Affichen*) auch als Mittel der Reclame benutzt. Das letztere geschah hauptsächlich von De Visé in seinem Mercure galant. — Die älteste dieser Zeitungen ist die von Richelieu gegründete Gazette, ihr folgte Loret's gereimte Muse historique, fortgesetzt von Charles Robinet, sowie Subligny's Muse de la cour, zuletzt De Visé's Mercure galant. Bei der Machtvollkommenheit der Regierung war diese immer im Stande gegen die Uebergriffe der Theater einzuschreiten. Eine Theatercensur gab es gleichwohl damals noch nicht, sie wurde erst 1702 gelegentlich eines Stückes von Bondin: Le bal d'Anteuil, in welchem die Herzogin von Orleans eine „lesbische Situation“ zu erblicken glaubte, officiell eingeführt. Einer polizeilichen Erlaubniß zur Aufführung eines Stückes scheint es schon vorher bedurft zu haben, doch wurde dies wohl bisher meist nur als bloße Formalität behandelt. Jetzt erschien eine Verordnung an die Polizei, welche die genaue Durchsicht der aufzuführenden Stücke mit den Worten einschärfte: L'intention de S. Maj. étant, qu'ils n'en puissent représenter

*) Die Affichen nannten erst seit Théophile de Viau den Namen des Verfassers des Stücks und erst seit 1749 die Namen der Schauspieler.

aucune, qui ne soit dans la dernière pureté. Bisher hatte man Vieles auf den Theatern geduldet, weil man sich derselben in geeigneten Fällen selbst wieder als Waffe des Angriffs oder der Vertheidigung bediente. Als Molière in seinen Facheux eine Galerie der wunderlichsten Erscheinungen der damaligen vornehmen Gesellschaft vorgeführt und verspottet hatte, wies Ludwig XIV. nach der Vorstellung selbst auf den Marquis de Soyecourt hin, indem er sagte: „Da ist ein sehr großes Original, das Sie zu copiren vergessen haben.“ Die nächste Vorstellung enthielt noch die Scene des Jägers Dorante, und Molière konnte sich in der Widmung des Stücks an den König berühmen, von diesem einen Charakter empfohlen erhalten zu haben, qui a été le plus beau morceau de l'ouvrage.

VI.

Molière und das Lustspiel bis zum Schluß des 17. Jahrhunderts.

Entwicklung des Lustspiels der Renaissance. — Einfluß der Spanier. — Einfluß der Toleranz. — Zurücksetzung des Lustspiels gegen die Tragödie. — Jean Baptiste Poquelin, gen. Molière. Seine Studien. — Uebergang zum Theater — Verhältniß zu den Béjarts. — Gründung des Illustre théâtre. — Verfall desselben. — Wanderleben. — Rückkehr nach Paris. — La Troupe de Monsieur. — Der Etourdi und Le dépit amoureux. — Der pretiöse Geschmack. — Les précieux ridicules. — Molière's Natürlichkeitsprincip. — Sganarelle. — Uebersiedelung in's Palais royal. — Don Garcia de Navarre. — L'école des maris. — L'école des femmes. — Molière's Heirath. — Armande Béjart. — Die Kämpfe mit den comédiens du théâtre de Bourgogne. — L'impromptu de Versailles. — Les Facheux; Le mariage forcé und La Princesse d'Elide. — Die drei ersten Akte des Tartuffe. — Anfeindungen und Verbot. — Don Juan. — Neue Angriffe. — Der Misanthrope. — Le médecin malgré lui. — L'amour peintre. — Aufhebung des Verbots gegen den Tartuffe. — Amphitryon und George Dandin. — l'Avare. — Monsieur de Pourceaugnac und Le bourgeois gentilhomme. — Les femmes savantes. — Le malade imaginaire. — Krankheit und Tod. — Molières Bedeutung und Mängel. — Sein Einfluß auf die übrigen Länder. — Die zeitgenössischen Lustspieldichter: Thomas Corneille, Quinault, De Visé, La Fontaine, Chappuzeau, Boursault, Montfleury, Dancourt, Paleprat und Brueis, Dufresny und Regnard.

Das Drama der Renaissance hatte in Frankreich eine wesentlich andre Entwickelung als in Italien gewonnen. Während sich hier zuerst das Lustspiel ausbildete und in Aufnahme kam, die Tragödie aber selbst später noch eine nur beschränkte Ausbreitung auf der Bühne fand, und wie das Renaissancedrama überhaupt im 17. Jahrhundert durch den Einfluß des spanischen Dramas fast wieder verdrängt wurde, vermochte in Frankreich das den Mustern der Römer nachgebildete Lustspiel lange nur eine sehr untergeordnete Stellung gegenüber der classischen Tragödie zu gewinnen. Es hatte sich gegen dasselbe ein Vorurtheil herausgebildet, mit welchem selbst noch Molière zu kämpfen hatte. Hier aber war es grade der Einfluß des spanischen Dramas, unter dem sich nach einigen Schwankungen das Renaissancedrama überhaupt zur Blüthe entwickelte, und aus dem auch das Lustspiel zunächst seine Nahrung gezogen hat.

Der Grund dieses Gegensatzes liegt aber nicht darin, daß sich der italienische Geist mehr als der französische dem Lustspiel zugeneigt hätte. Auch die Franzosen haben auf dem Gebiete des letzteren ihre Stärke im Drama. Dieser Gegensatz erklärt sich vielmehr aus dem Umstande, daß die Entwickelung des Dramas in Italien gerade in die üppigste Zeit der Renaissance, in Frankreich dagegen in die Zeit der kirchlichen Reaction fiel; daß dort das dem Geiste jener Zeit entsprechende übermüthige Lustspiel von den Höfen und Vornehmen, ja nicht am wenigsten selbst von der Geistlichkeit, hier aber die dem Geiste dieser Zeit angemessenere Tragödie zunächst nur von den Gelehrten ergriffen worden war, sowie, daß dort das Lustspiel sich rasch auf die Volksbühne übertrug, und von dieser aufgenommen und fortgebildet wurde, hier dagegen die Tragödie längere Zeit auf die Collèges beschränkt blieb. Selbst nachdem die Gebildeten Frankreichs durch die dieses durchreisenden und sich in Paris zeitweilig niederlassenden italienischen Schauspielergesellschaften mit dem italienischen Lustspiel bekannt gemacht worden waren, blieben die Versuche l'Arrivey's, dasselbe auf die französische Bühne zu verpflanzen, erfolglos, theils weil es derselben noch an geeigneten Darstellern fehlte, die es mit den Italienern hierin hätten aufnehmen können, theils weil das große Publikum und darum auch die Theater noch fest an den alten nationalen Sotties und Farcen hielten. L'Arrivey verzögerte aus diesem Grunde die Herausgabe der zweiten Folge seiner Uebersetzungen um nicht weniger als 30 Jahre

und gab sie auch dann nur zur Hälfte heraus. Erst die mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts unter dem Einfluß des spanischen Dramas in Aufnahme kommende Tragicomödie bahnte, wie dem Renaissancedrama überhaupt, auch dem Lustspiele den Weg auf die Volksbühne. Doch fand letzteres zunächst noch ein neues Hinderniß in dem fast gleichzeitig in Aufnahme gekommenen pretiösen, vom Gongorismus und Marinismus beeinflußten Modegeschmack.

Die dem Spanischen nachgebildeten Galanteries du Duc l'Ossone des Mairet, so grob sie auch sind, und die anmuthigeren Dichtungen Corneille's waren die ersten regelmäßigen Lustspiele, welche so weit wir es wissen, auf der französischen Bühne Fuß faßten; und wenn diesen Dichtern nun Beys, Claveret, Demarest a. A. und auch wieder meist unter spanischem Einfluß, nachfolgten, so verschwanden diese Versuche doch immer noch in der Menge der damals hervortretenden Tragödien. Mairet hat trotz seines Erfolges kein zweites Lustspiel geschrieben, Corneille trotz des noch größeren seines Menteur nur noch ein einziges. Das Lustspiel erschien eben der Tragödie noch immer nicht ebenbürtig.

Inzwischen hatte der epochemachende Erfolg des Cid doch das Ergebniß, daß die dramatischen Dichter sich immermehr der realen Bühne zuwendeten und dabei vorzugsweise die Anregung und die Erfindungen bei den Spaniern suchten. Wozu der dem Lustspiel günstiger werdende Umschwung des Geistes der Zeit jetzt noch kam. Das Edict von Nantes hatte den religiösen Kämpfen Frankreichs ein Ziel gesetzt. An die Stelle des religiösen Fanatismus war der Geist der religiösen Duldung getreten. Die kirchlichen Interessen wurden denen des Staates jetzt wieder untergeordnet. Schon Heinrich IV. hatte einzelne Protestanten mit hohen Staatsämtern betraut. Von Richelieu war es in noch weit größerem Umfang geschehen. Er machte den Protestantismus sogar gegen die katholischen Mächte zu seinem Verbündeten. — Dieser Geist der Duldsamkeit konnte der Entwicklung einer freieren, kritischen, skeptischen Philosophie nur förderlich sein. Man gewöhnte sich die Moral noch unter einen andren Gesichtspunkt als den theologischen zu stellen. Montaigne war dafür bahnbrechend gewesen. Er bereitete die Nation auf Charron (Abhandlung über die Weisheit), Descartes und Gassendi vor und ebnete diesen den Weg.

Eine freiere Anschauung aller Verhältnisse gewann hierdurch

Raum, andre Gesichtspunkte der Beurtheilung eröffneten sich, andere Maßstäbe boten sich dar. Satire und Spottlust wurden aufs Neue entfesselt, der Geist des Lustspiels fing an sich stärker zu regen und fand einen überaus fruchtbaren Boden vor. Mit dem vierten Jahrzehnt kommt es daher entschiedner in Aufnahme. Die alten Farcen verlieren an Zugkraft. Boisrobert, der bisher fast nur Tragödien gedichtet, schreibt jetzt eine ganze Reihe von Lustspielen, meist Nachbildungen spanischer Stücke, ebenso d'Ouville. Scarron aber erscheint als der erste Dichter, welcher sich als Dramatiker, ausschließlich dem Lustspiele widmete.

Wie sehr bis zu Molière's Zeit das Lustspiel in der Werthschätzung der Gelehrten und Gebildeten aber noch immer zurückstand, geht daraus hervor, daß in der Saison, d. i. während des Winters für gewöhnlich nur Tragödien, Lustspiele aber fast nur im Sommer gespielt wurden;*) daß die offizielle Gazette (denn schon damals kannte man den Kunstgriff des Todtschweigens) von den Lustspieldichtern nur wenig oder keine Notiz nahm;**) daß die vornehmen Dichter sich lange noch scheuten Komödien unter ihren Namen erscheinen zu lassen und sich die der schriftstellernden Schauspieler dazu borgten; daß kein eigentlicher Lustspieldichter, weder Molière noch Regnard, Dancour, Lesage Aufnahme in die Academie fanden. Stellte man Molière, um seine Werke herabzusetzen, doch immer die Tragödien Corneille's entgegen. Durfte der Schauspieler Du Villiers doch noch 1664***) mit Aussicht auf Beifall schreiben: „Um Helden sprechen zu lassen, muß man selbst eine große Seele haben oder vielmehr selber ein Held sein, da die großen Empfindungen, die man ihnen in den Mund legt, und die erhabenen Handlungen, welche man sie begehen läßt, oft mehr aus der Seele des Dichters, als aus der Geschichte genommen sind. Es ist nicht dasselbe mit den Narren, die man nach der Natur malt,

*) Erst Molière brachte hierin eine Veränderung hervor, da sein Repertoire zum größten Theile aus Lustspielen bestand, doch wurden auch noch die meisten der seinigen zum ersten Male während des Sommers gegeben.

**) Als Molière's Princesse d'Elide gegeben worden war, widmete sie demselben zwar ganze 16 Seiten, doch ohne sich dabei um Molière zu kümmern, dafür wurden der Herzog de St. Aignan, Lulli's Musik und Vigarini's Maschinen gelobt.

***) Lettre sur les affaires du théâtre.

diese bieten der Nachahmung wenig Schwierigkeit dar. Man sieht, wie sich dieselben bewegen, hört, wie sie sprechen, weiß, wie sie sich kleiden und kann daher ohne viel Mühe ein Porträt davon machen. Wenn es um Helden darzustellen und in ihren Charakter einzugehen aber nöthig ist, ihre Gedanken zu haben, so ist leicht zu errathen, welche herrliche Eigenschaften derjenige zu besitzen braucht, welcher die lächerlichen Personen nachahmt."

Dies waren die Verhältnisse, unter denen Frankreichs größter komischer Dichter, unter denen Molière auftrat.

Jean Baptiste Poquelin*) wurde am 15. Januar 1622 zu Paris geboren, wo sein Vater Jean Poquelin Marchand tapissier war und 1631 auch noch das Amt eines tapissier valet de chambre du Roi erhielt, welches schon länger erblich bei der Familie gewesen war, so daß es für den Fall des Ablebens des Vaters, 1637 auch wieder auf Jean Baptiste übertragen wurde. Ueberhaupt nahm die Familie eine geachtete Stellung ein. Wiederholt waren Richter und Räthe der Stadt Paris aus ihr hervorgegangen.

Jean Baptiste war das älteste von acht Kindern und kaum 10 Jahr alt, als er bereits die Mutter verlor. Obschon sich der Vater 1633 aufs Neue verheirathete, entbehrte doch der Knabe fortan der mütterlichen Liebe, worauf Moland als einen möglichen Erklärungsgrund für die Thatsache hinweist, daß Molière die Familienmutter und die bürgerliche Matrone in ihrem edlen Wirkungskreise von seiner Komödie so gut wie ausgeschlossen habe.

Eine Ueberlieferung sagt, daß Molière seine ersten Theatereindrücke seinem Großvater von mütterlicher Seite zu danken gehabt, der

*) Ausgabe der Werke von La Grange und Vinot im Jahre 1682. — Grimarest, Vie de Molière, Paris 1705. — Voltaire, Vie de Molière 1739. — Bessara, Dissertation sur Molière, Paris 1821. — Taschereau, Histoire de la vie et des ouvrages de Molière, Paris 1825. — Eudore Soulié, Recherches sur Molière et sur sa famille, Paris 1863. — Moland, Oeuvres de Molière, Paris 1863. 7 Bde. — Moland, Molière et la comédie italienne, 1867. — Lindau, Molière, Leipzig 1872. — St. Beuve, Portraits littéraires II. p. 1. 1876. — Registre de la Grange, Paris 1876. — Loiseleur, Les points obscurs de la vie de Molière, Paris 1877. — Lotheissen, Molière, Frankfurt a. M. 1880. Von den übrigen Ausgaben der Molière'schen Werke sei nur noch die von Auger, 1819, hervorgehoben. Die älteste deutsche Uebersetzung ist die von Velthen (Nürnberg, 1694). Die neuesten sind die von Baudissin (Leipzig 1865) und Laun (Leipzig 1865).

ihn bisweilen mit in's Theater genommen habe. Sie können indeß nicht allzu tiefe gewesen sein, da nichts darauf hinweist, daß Molière sich vor dem Jahre 1642 oder 43 mit dramatischen Versuchen beschäftigt hat, obschon es ihm hierzu im Collège Clermont, welches er 1635 oder 36 bezog, durch die daselbst stattfindenden theatralischen Uebungen an Anregungen nicht gefehlt haben wird. Molière empfing hier, wo er die Söhne der größten Familien, unter andern den Bruder des großen Condé, Prinz Conti, zu Mitschülern hatte, eine gute Erziehung. Er schloß sich besonders eng an Chapelle, François Bernier und Hesnault an und hatte nach fünf Jahren sein Studium zum Abschluß gebracht, von denen er mit diesen Freunden das letzte noch dazu benutzte, bei dem 1641 nach Paris übersiedelten Gassendi Philosophie zu hören, was also nicht vor diesem Jahre stattgefunden haben kann. Dies führte ihn auch noch mit Cyrano de Bergerac zusammen, lauter jungen Leuten von freiem Geist und auf Selbständigkeit dringender Lebensauffassung.

Mit Hesnault übersetzte er damals das Lehrgedicht von der Natur der Dinge des römischen Schriftstellers Lucrez, wovon die von der Verblendung der Liebe handelnde Stelle des 4. Buches in veränderter Form in die 5. Scene des 2. Aktes seines Misanthrope übergegangen und hier der Eliante in den Mund gelegt worden sein soll.

Nach beendeten philosophischen Studien soll Molière nach Einigen die Sorbonne bezogen haben, was schon der Zeit nach sehr unwahrscheinlich ist, da er jedenfalls noch im Jahre 1642 nach Orleans ging um dort seine lettres de licence zu erwerben; um so unwahrscheinlicher, wenn man noch einer anderen Nachricht Glauben schenkt, welche ihn im zweiten Drittel desselben Jahres, in der Eigenschaft eines Kammerdieners des Königs diesen nach Narbonne begleiten läßt. Eine Nachricht, die wohl zu verwerfen, weil Molière diese Stellung noch gar nicht inne hatte, und falls sein Vater, der damals noch ein rüstiger Mann war, an den ihm durch sie auferlegten Functionen auch behindert gewesen sein sollte, durch den nächsten der Kammerdiener des Königs zu ersetzen gewesen wäre. Damit würde auch die weitere Combination hinfällig werden, daß Molière bei dieser Gelegenheit in ein näheres Verhältniß zu Madeleine Béjart getreten sei. Wohl aber mußte Molière noch in demselben Jahre sich dem Theater genähert haben. In einem Briefe vom 6. Januar 1643 an seinen Vater, worin er

über eine aus der Hinterlassenschaft seiner Mutter erhaltene Summe von 630 Livres quittirt, verzichtet er nämlich auf das erbliche Recht welches er auf die Stelle eines tapissier valet de chambre du Roi hatte zu Gunsten eines seiner Brüder, um den Schauspielerberuf ergreifen zu können.

Ob Molière schon damals Madeleine gekannt, ob diese einen bestimmenden Einfluß auf diesen Entschluß mit ausgeübt hat, läßt sich nicht mit Gewißheit bestimmen. Jedenfalls unterhielten die Béjarts zu dieser Zeit kein eigenes Theater. Es ist daher eben so unrichtig, daß Madeleine demselben vorgestanden habe, als unwahrscheinlich, daß Molière durch die Liebe zu ihr zur Bühne geführt worden sei. La Grange und Vinot, die zuverlässigsten seiner früheren Biographen, die alles Anecdotische bei Seite gelassen haben, sagen mit voller Bestimmtheit, daß der Gedanke ein Theater in Paris zu gründen, von Molière selbst ausgegangen sei. Jedenfalls aber müßte Molière die Bekanntschaft der Béjarts nur kurze Zeit später gemacht haben, weil sich ein Actenstück vom 30. Juni 1643 erhalten hat, welches einige der Bestimmungen eines zwischen ihm, den Béjarts und verschiedenen anderen Mitgliedern, unter dem Namen L'illustre théatre zu gründenden Theaters enthält.

Madeleine Béjart mußte Molière nicht nur wegen ihres schauspielerischen Talentes und ihrer persönlichen Eigenschaften, sondern auch aus anderen Gründen als ein sehr begehrenswerthes Mitglied seines neuen Theaters erscheinen. 1618 geboren, die Tochter eines Pariser Bürgers, des huissier ordinaire du Roi Joseph Béjart, hatte sie sich schon früh mit einem um nur ein Jahr älteren Bruder der Bühne gewidmet. 1636 war sie in ein Verhältniß zu dem Grafen Modène, dem Kammerherrn des Herzogs von Orleans, getreten, dem sie, wie es scheint, 1638 eine Tochter gebar, da einer seiner ehelichen Söhne bei letzterer Pathenstelle vertrat. Obschon der Graf 1640 aus politischen Gründen Frankreich verlassen mußte, bestand das Verhältniß zwischen ihm und Madeleine noch fort und es war ohne Zweifel gerade dieses und nicht ein eignes zärtliches Verhältniß, welches hierdurch vielmehr ausgeschlossen wurde, was Molière die Verbindung mit Madeleine Béjart so werthvoll erscheinen lassen mußte; zumal der Graf nach Ludwig XIII. Tode (im Mai 1643) wieder zurück nach Paris kam und seinen Einfluß zu Gunsten des zu begründenden neuen

Theaters verwenden konnte. Denn wie wir wissen standen einem solchen Unternehmen die Privilegien der Schauspieler des Theater de Bourgogne entgegen, welche das Aufkommen einer derartigen Concurrenz niemals geduldet haben würden, es wäre denn, daß sie unter den besonderen Schutz des Königs oder eines der Prinzen des königlichen Hauses unternommen worden wäre. Daher es auch immer nur solchen Truppen, wie denen der Theater de Mademoiselle und du Dauphin gelang, sich hierdurch einige Zeit in Paris neben ihnen zu erhalten. Auch Molière dachte bei seiner späteren Rückkehr nach Paris vor Allem wieder an die Erwerbung eines derartigen Schutzes und würde ohne denselben gewiß den Comédiens de l'hôtel du Bourgogne haben weichen müssen. Ein solcher Schutz war denn auch eine Lebensfrage jenes neuen Unternehmens und das Recht sich als die Schauspieler des Herzogs von Orleans bezeichnen zu dürfen, welche das illustre théâtre durch das Verhältniß der Madeleine Béjart zu dem Grafen von Modène erwarb, war ohne Zweifel der einzige Grund, warum es von dem Theater de Bourgogne unangefochten blieb. Doch auch noch anderer Hülfsquellen bedurfte das Unternehmen, auch diese bot Madeleine Béjart in einem gewissen Umfange dar. Zwar war ihr Vater in so zerrütteten Vermögensverhältnissen gestorben, daß seine Familie auf den Antritt der Erbschaft verzichtete, aber nicht nur besaß sie nachweislich im Jahre 1636 selbst schon ein kleines Vermögen, welches wahrscheinlich noch etwas weiter gewachsen sein mochte, sondern auch ihre Mutter war keineswegs mittellos. In der That finden wir Marie Hervé, die Wittwe des Joseph Béjart gleich von Anfang an bei dem schauspielerischen Unternehmen Molière's engagirt und betheiligt.*)

Molière hatte ohne Zweifel große Kämpfe mit seinem Vater zu bestehen gehabt. Zu einem völligen Zerwürfniß zwischen beiden kann es indeß kaum gekommen sein, da Molière von seinem mütterlichen Erbtheil, welches 5000 Livres betrug, noch eine größere Summe zu

*) Am 12. September 1643 leistete sie Caution für die Miethe des Jeu de Paume dit des Métayers indem sie sich selbst zur „principale preneure" erklärte. Am 19. September und 19. December 1644 verbürgte sie sich auch noch für die Summe von 1100 Livres, indem sie ihr Haus in der Rue de Perle dafür belastete, bei welcher Gelegenheit sich herausstellte, daß sie dasselbe innerhalb des letzten Jahres schon mit 2400 Livres belastet hatte, was sicher nur dem

fordern hatte, die ihm der Vater, der damals noch in guten Verhältnissen war, dann sicher ausgezahlt haben würde, obschon Molière noch nicht mündig war. Auch trat der alte Poquelin später wieder verschiedene Mal für ihn ein.*)

Das neue Theater wurde am 31. December 1643 eröffnet, doch spielte die Gesellschaft schon vorher in der Provinz. Sie bestand nach einem Vertrag vom 28. dieses Monats aus folgenden Mitgliedern: Dénis Beys, Germin Clérin, Jean Baptiste Poquelin, Joseph Béjart, George Pinel, Nicolas Bouenfant, und den Delles Madeleine Béjart, Madeleine Malinger, Cathérine des Urlis, Geneviève Béjart und Cathérine Bourgeois. Nach der Reihenfolge dieser Namen zu schließen, würde nicht Molière, sondern der Dichter Denis Beys, der Director der Truppe gewesen sein. Schon nach 6 Monaten scheint sich dieses Verhältniß jedoch verändert zu haben, da Molière von jetzt an und zwar mit diesem Namen immer den ersten Platz bei den Unterschriften

Illustre Théatre zugeflossen und gewiß noch nicht Alles war, was sie demselben geopfert. Dies Alles erklärt es, daß Madeleine Béjart sofort eine bevorrechtete Stellung bei dem neuen Theater einnahm, wie ihr denn z. B. die Prärogative eingeräumt ward, sich ihre Rollen selber zu wählen (Act v. 31. Juni 1643). Die Leitung der Truppe war aber, so weit es erkennbar ist, nie in ihren Händen, anfangs auch nicht in denjenigen Molière's.

*) So verbürgte sich derselbe 1646 am 24. December für eine von Molière gegen Léon Aubry eingegangene Schuld und am 14. April 1651 beliefen sich die dem Sohne auf sein mütterliches Erbtheil gemachten Vorschüsse bereits auf 1965 Livres, welche Summe sich später noch bis auf 3500 Livres erhöhte. Im Jahre 1651 war Molière selbst in Paris, auch ist die Annahme unrichtig, daß er seit seinem Weggange in die Provinz bis zu seiner Rückkehr 1658 nur dieses eine Mal in Paris gewesen sei, vielmehr scheint er schon aus geschäftlichen Gründen, wegen des Ankaufs von Bühnenwerken, des Engagements von Schauspielern u. s. w. wiederholt besuchsweise in seiner Vaterstadt gewesen zu sein. Sobald seine Verhältnisse sich gebessert hatten, zahlte er seinem Vater die ihm geleisteten Vorschüsse zurück, obschon er gerade jetzt das gesetzliche Recht gehabt haben würde, die Auszahlung der vollen 5000 Livres zu verlangen. Doch mehr noch als das. Er ließ demselben sogar, als dessen Vermögensverhältnisse sich verschlechtert hatten, durch den berühmten Arzt Jacques Rohault 10 000 Livres so vorschießen, als ob sie von diesem kämen und machte diese Forderung selbst nach dem Tode des Vaters nicht geltend, da Molière's Wittwe diese Schuldanerkenntnisse noch ungetilgt unter den Papieren ihres Mannes fand. Ein weiterer Beweis für das Einverständniß zwischen Vater und Sohn ist, daß ersterer als Zeuge bei dem Heirathsvertrag und Eheact Molière's fungirte.

der Gesellschaft einnimmt, Denis Beys aber, soweit wir sie kennen, zum letzten Mal am 9. September 1644, darunter erscheint. Die Geschäfte gingen aber sehr schlecht, wozu wohl der Umstand beitrug, daß der Herzog von Orleans im Sommer 1644 Paris verlassen mußte, um zur Armee zu gehen. Die Gesellschaft gerieth in Schulden, die Mittel der Béjart's schienen erschöpft, der alte Poquelin scheint nichts mehr vorschießen gewollt zu haben, so daß Molière wegen einer Forderung von etwa 320 Livres in's Gefängniß des Châtelet wandern mußte, bis ihm (August 1645) die Bürgschaft des Léonard Aubry daraus befreite, für welchen dann später wieder Molière's Vater eintrat. Es war nicht die einzige Schuld der Gesellschaft, eine größere von 1700 Livres war dieselbe gegen einen Wucherer, Namens Pommier, eingegangen, für welche, wenigstens theilweise, der alte Poquelin ebenfalls aufgekommen sein mag. Alle Anstrengungen, welche die Gesellschaft machte, die schon zu Anfang 1645 nach dem Port de St. Paul übersiedelt, Ende des Jahres aber wieder nach dem Faubourg St Germain zurückgekehrt war, blieben erfolglos. Daß der Herzog von Orleans ihr schon in diesem Jahre seinen Schutz entzogen hatte, glaube ich nicht, gewiß aber hat er nichts mehr für sie gethan. Auch ist es immerhin möglich, daß er, dem zerrütteten Zustand gegenüber, in welchem sich dieselbe befand, ihr mit dieser Entziehung gedroht. Schon am 13. Aug. 1645 bestand die Truppe nur noch aus Germain Clérin, Joseph Béjart, dessen zwei Schwestern, Cathérine Bourgeois und dem inzwischen hinzugetretenen Germain Rabel. Gegen Ende des folgenden Jahres vermochte sie sich nicht länger in der Hauptstadt zu halten und entschloß sich zum Aufbruch in die Provinz.

Das Wanderleben Molière's bis zum Jahre 1658 ist durch die emsigen Bemühungen der Wissenschaft in neuerer Zeit etwas aufgehellt worden. Es ist hier aber nicht Raum darauf näher einzugehen. Die ersten Spuren, welche man davon aufgefunden, weisen auf Bordeaux, Nantes und Fontenay le Comte (1648), die nächsten Jahre auf Limoges, Angoulême, Agen und Toulouse hin. 1650 zeigt sich die Truppe auch in Narbonne, 1651 in Poitiers und gegen Ende 1652 in Lyon, wo Molière nach dem Zeugnisse von La Grange und Vinot im folgenden Jahre seinen Etourdi gespielt haben soll.*) Hier

*) In den Registern von La Grange ist dagegen 1655 als das Jahr be-

hatte die Truppe große Erfolge, welche inzwischen neben noch verschiednen Andren Duparc und seine spätere Frau Delle Gorla, Dufresne, die De Brie's, Raguenou de l'Estang mit seiner Tochter und Melle de Vauselle erworben hatte. Hier soll Armande Béjart als 10jähriges Kind in der Rolle einer Nereide unter dem Namen einer Delle Menou zum ersten Mal aufgetreten sein. Auch lernte Molière hier Corneille kennen. Lotheissen ist sogar der Meinung, daß es die Eindrücke, die letzterer von dieser Truppe empfangen, gewesen seien, welche denselben wieder der Bühne zurückgewannen. Endlich trat aber hier auch noch Croisy hinzu, nachdem er länger, doch vergeblich, mit der Molière'schen Truppe als Director einer eignen gekämpft. In das Jahr 1655 fällt die Begegnung mit dem Prinzen Conti, der eben Frieden mit Mazarin geschlossen hatte und zum Befehlshaber der Truppen in Rousillon ernannt worden war. Er hatte sein Standquartier zunächst in La Grange genommen, wo seine Maitresse, Melle de Calvimont, zu ihrer Unterhaltung Schauspieler zu sehen verlangte. Die Molière'sche Truppe muß damals schon einen gewissen Ruf besessen haben, damit der Abbé Daniel de Cosnar gerade sie zu diesem Zwecke berufen konnte. Eine andere Truppe war ihr aber zuvor gekommen. Obschon Melle Clavimont diese begünstigte, gelang es Molière dennoch, die gefährliche Concurrenz zu besiegen und sich in der Gunst seines früheren Schulkameraden festzusetzen. Dieses Verhältniß dehnte sich bis in das Jahr 1656 aus, in welchem er auch sein Lustspiel Le dépit amoureux zur erstmaligen Aufführung brachte, dann aber nordwärts zog und nach beendetem Krieg sich Paris langsam näherte. Der Carneval 1658 sah ihn in Grenoble, etwas später war er in Rouen. Moland glaubt, daß er von hier seine Pariser Freunde in Bewegung gesetzt habe, um in seinem Interesse in der Hauptstadt zu wirken. So viel sich aber erkennen läßt, ist ihm auch jetzt wieder nur sein alter Schützer Daniel de Cosnar, welcher inzwischen Bischof von Valence und erster Almosenier von Monsieur, dem Herzog Philipp von Anjou geworden war, nützlich gewesen. Er empfahl ihn dem letzteren, einem verzogenen, unreifen, weibischen Bürschchen von 18 Jahren, der sich zur Abwechslung eine Truppe von Schauspielern zu halten den Einfall hatte.

zeichnet, in welchem dieses Lustspiel entstanden sein soll. Die Truppe war allerdings auch in diesem Jahr wieder in Lyon.

Man hat die Wanderjahre Molière's seine Lehrzeit genannt und Moland behauptet, daß er dabei immer Paris als sein letztes Ziel im Auge behalten und Alles aufs Besonnenste vorbereitet habe, um nicht eher daselbst zu erscheinen, bis er seines Erfolges sicher sein konnte. Einer solchen Annahme widerspricht bei Molière's Genialität und der Energie seines Charakters allein schon die Länge der Lehrzeit, widerspricht die Zufälligkeit seines Engagements bei dem Prinzen Conti, welche für seine Pariser Carrière doch so entscheidend war, widersprechen endlich die von ihm zunächst in Paris verfolgten Ziele. Denn es ist zweifellos, daß Molière hier seinen Wirkungskreis nicht auf das Lustspiel einschränken wollte, sondern seinen Ehrgeiz vornehmlich darauf richtete, mit dem Hôtel de Bourgogne und dem Theater du Marais auch in der Tragödie zu wetteifern, auch als tragischer Dichter und Schauspieler Triumphe zu feiern. Wohl hatte er auf seiner 13jährigen Wanderschaft eine größere Zahl kleiner Nach- und Zwischenspiele, wie die erhalten gebliebenen: Le médecin volant und La jalousie du Barbouillé*), aber nur erst zwei eigentliche Lustspiele geschrieben. Wogegen man von mehreren Trauerspielen spricht, die er damals verfaßt haben soll. Wie hätte er auch wohl hoffen dürfen, ohne diese in Paris auskommen zu können, wo man während des Winters fast nur Tragödien spielte. War aber die Tragödie vornehmlich das Ziel, worauf er während seiner Wanderschaft unablässig hingearbeitet hatte, so würden diese langjährigen Vorbereitungen sich als ziemlich verfehlt herausgestellt haben, da er in Paris nur zu bald die Erfahrung machen sollte, daß sowohl sein schauspielerisches, wie sein dichterisches Talent fast ganz auf der Seite des Komischen lag; daß er den Franzosen zwar den großen komischen Stil, nicht aber einen neuen großen tragischen Stil zu schaffen vermochte; so daß es fast erlaubt ist, zu sagen, er habe sich hier, wenn auch gewiß nicht als komischen Dichter überhaupt, so doch als den großen komischen Dichter, der er thatsächlich war, erst selber entdeckt, wie ja ganz augenscheinlich sein schauspielerisches Talent sich früher entwickelt hat, als das dichterische.

Molière spielte am 24. Oct. 1658 vor den Majestäten und dem Hof; eine Vorstellung, welche über seine Anstellung bei dem Bruder

*) Gebrüder Parfait nennen noch Le docteur amoureux, den er auch in Paris spielte, sowie Les trois docteurs rivaux und Le maître d'école.

des Königs entscheiden sollte. Er hatte jedoch keines seiner beiden Lustspiele dazu gewählt, sondern eine Tragödie, den Nicomède, des ersten tragischen Dichters der Zeit. Erst nach der Vorstellung desselben, suchte er um die Ehre nach, auch einen seiner kleinen dramatischen Scherze zur Aufführung bringen zu dürfen, die sich in der Provinz eines gewissen Rufes zu erfreuen gehabt. Es war der Docteur amoureux, dessen Darstellung den König in dem Maße belustigte, daß Molière's Anstellung noch am selben Abend entschieden war. Die Truppe erhielt den Titel: Troupe de Monsieur le frère unique du Roi. Der Herzog sicherte jedem der Schauspieler eine jährliche Pension von 300 Livres zu, die freilich, wie La Grange berichtet, nie ausgezahlt worden ist. Nichts destoweniger waren der Schutz und die Autorität, welche diese Ernennung und Stellung Molière gewährte, von großer Bedeutung

Die ersten Erfolge, welche derselbe auf dem ihm angewiesenen Theater im Hôtel de Bourbon errang, hatte er ebenfalls wieder dem Lustspiel, dem Etourdi und dem Depit amoureux, nicht aber der Tragödie zu verdanken.

Dem Etourdi*) liegt Barbieri's Inavertito ovvero Scapino disturbato a Mezzetino travagliato zu Grunde, der ursprünglich all'improvvisso gespielt, später aber vom Verfasser desselben scenisch ausgeführt und hiernach (1629) in Venedig gedruckt worden war. Aus ihm hat wahrscheinlich auch Quinault zu seinem Amant indiscret geschöpft, daher die überraschende Aehnlichkeit der beiden fast gleichzeitig und doch wohl unabhängig von einander erscheinenden Stücke. Auch soll Molière noch außerdem einige Züge Luigi Groto's Emilia, sowie der Angelica des Fabrizio de Fornaris entlehnt haben, verschiedener Reminiscenzen an Terenz und Plautus im Dialog nicht zu gedenken. Man wird in dem Nachspüren der Aehnlichkeiten indeß nicht zu weit gehen dürfen. Oder warum könnten zwei Dichter nicht unabhängig von einander ähnliche Charaktere in ähnliche Situationen gebracht, warum nicht in ähnlichen Situationen für ähnliche Charaktere ähnliche Gedanken gehabt haben? Die Benutznng Barbieri's ist aber nicht zu bezweifeln. Wie sehr auch Molière im Ganzen sein Vorbild übertroffen haben mag, so ist doch zu bedauern, daß er die

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1663.

treffliche Auflösung des Italieners nicht beibehielt. Bekanntlich beruhen die Verwicklungen des Stücks auf der Unbedachtsamkeit, mit welcher der Herr hier immer wieder die in seinem Interesse vom Diener in's Spiel gesetzten Listen kreuzt. Barbieri läßt seinen Bruder Ungeschick zuletzt so an sich selber verzweifeln, daß er gerade in dem Momente, da alles auf seine Gegenwart ankommt, davon läuft, um das Gelingen der List seines Dieners nicht wieder auf's Spiel zu setzen, daher ihn dieser verfolgen, einfangen und auf seinen Schultern gewaltsam seinem Glücke zutragen muß. Bei Molière dagegen wird der glückliche Ausgang nur durch einen äußeren Zufall herbeigeführt.

Auch Le dépit amoureux ist einem italienischen Stücke, Niccolo Secchi's Interesse, nachgebildet.*) Ein junges Mädchen, welches als Knabe aufgezogen worden, entdeckt sein Geschlecht und faßt, ohne die Maske noch abgeworfen zu haben, eine lebhafte Neigung zu einem jungen Manne, welcher um die Schwester des Mädchens wirbt, von der er jedoch abgewiesen worden, weil sie bereits einen anderen liebt. Das Mädchen verabredet nun unter dem Namen der Schwester ein nächtliches Rendezvous mit dem Geliebten, zu dem es natürlich in Frauenkleidern erscheint und in der Dunkelheit die Rolle der Schwester spielt, der Sicherheit wegen aber die Verabredung trifft, sich hiervon bei Tage nichts merken zu lassen, sondern das Spiel mit dem zweiten Liebhaber scheinbar noch fortzusetzen, damit das Verhältniß nicht offenkundig werde. Die Künstlichkeit und das Unhaltbare dieser Voraussetzung liegt auf der Hand. Die geistvolle Leichtigkeit der Molière'schen Behandlung hilft aber um so eher darüber hinweg, als sein Stück in Bezug auf dieses Verhältniß nur auf amüsante Unterhaltung gerichtet erscheint. Auch fehlt es schon dem Secco'schen Vorbild nicht an gesunder und treffender Lebensbeobachtung, die zuweilen fast wörtlich in das Molière'sche Lustspiel übergegangen, aber von diesem noch außerordentlich bereichert worden ist. Letzteres zeichnet sich nicht nur durch eine ungleich feinere Durchbildung des Stoffes, sondern auch durch die reizvolle Ausführung des zweiten der vorliegenden Liebesverhältnisse aus, welches von Secco ganz fallen gelassen worden ist. Dieser Theil des Stückes ist es denn auch, auf den sich der Titel desselben hauptsächlich bezieht und auf den der

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1663.

Ruf desselben vorzugsweise beruht. Ja, die heutige französische Bühne, welche Anstoß an der Darstellung des Ganzen nimmt, bringt überhaupt nur ihn noch zur Aufführung. Hier zeigt sich Molière bereits als Meister in der Kunst der Charakterzeichnung, hier entfaltet er schon seine tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens. Möglich, daß ihm die Liebe dabei selbst die Hand geführt hat. Will man darin doch einen Reflex des Verhältnisses sehen, in dem er damals zur schönen Duparc gestanden haben soll. Doch ist auch für diesen Theil der Dichtung nach dramatischen Vorbildern gesucht worden, wofür man auf einen italienischen Canevas Gli sdegni amorosi, sowie auf Lope de Vega's El perro del ortolano hinzuweisen pflegt. Der Reiz und die Bedeutung dieser Scenen liegt aber sowohl in der Erfindung der Situationen, wie in der Entwicklung der Charaktere und in der Ausführung des Dialogs, welche sicher Molière's Eigenthum sind.

Noch in demselben Jahre (18. November 1659) trat er mit einem kleinen Nachspiele hervor, mit welchem er eine neue Bahn, die der satirischen Sittenkomödie, einschlug. Nichts mußte den für Wahrheit und Natürlichkeit eintretenden Dichter zugleich peinlicher und lächerlicher berühren, als der geschraubte pretiöse, verlogene und unnatürliche Ton, welcher die höheren Kreise seiner Vaterstadt damals beherrschte, das gesellschaftliche und das Familienleben derselben zu vergiften drohte, das ästhetische Urtheil fälschte und auch auf der Bühne schon Platz gegriffen hatte. So berechtigt anfangs das vom Hôtel de Rambouillet ausgehende Streben gewesen war, die Empfindung, die Sprache, die gesellschaftlichen Umgangsformen, besonders in dem Verkehr der beiden Geschlechter, zu läutern, zu veredeln und zu heben, so hatte es doch sehr bald eine so exclusive und einseitige Richtung eingeschlagen, daß es nothwendig zu Verirrungen führen mußte. Das Gewählte war in das Wählerische, Gesuchte, Bizarre ausgeartet. Mit dem Gewöhnlichen, über das man sich zu erheben beabsichtigte, hatte man auch das Einfache, Gerade, Wahre, Natürliche aufgegeben. Man war gekünstelt geworden, weitschweifig, gespreizt, dunkel und unverständlich. Und da man, je mehr dieser Ton in die Mode kam, das Gewicht auch um so mehr auf das Aeußerliche und Nebensächliche legte, so gerieth man sogar ins Geschmacklose und Fratzenhafte. Kein Zweifel, daß Molière hiervon persönlich berührt worden war, daß dieser pretiöse Geist mit Geringschätzung auf seine Leistungen herab-

sehen mochte, daß er in ihm ein Hinderniß für die freie Entfaltung seines Talents, sowie überhaupt für die gedeihliche Entwicklung seiner Kunst erblickte. Auch war er nicht der Erste, welcher das Verderbliche und Lächerliche dieses Gebahrens empfand, nicht der Erste der es verspottete und auf die Bühne brachte. Schon Sorel hatte eine Satire dagegen in seinem Berger extravagant, der Abbé de Pure in seiner Précieuse ou le mystère des ruelles, geschrieben, ja der letztere hatte den Italienern sogar einen Canevas L'académie des femmes geliefert, um jene Manie von der Bühne herab verspotten zu lassen. Dasselbe war von Desmarest in seinen Visionnaires; von St. Evremond in seinen Académiciens geschehen. De Visé glaubt, daß Molière in seinen Précieuses ridicules sich an den Canevas des Abbé de Pure sogar angelehnt habe. Eine gewisse Aehnlichkeit hat auch die Handlung derselben, welche noch überdies auf Chappuzeau's: Le cercle des femmes ou le secret nuptial, entretiens comiques (wahrscheinlich 1656 erschienen) hinweisen dürfte. Doch liegt die Bedeutung derselben nicht in der Handlung, deren Erfindung höchst unbedeutend ist, sondern in der ausgezeichneten Sittenschilderung, in der frappanten Charakteristik und in der geistvollen und dabei ganz charakteristischen Natürlichkeit des Dialogs, welcher diesmal in einer musterhaften Prosa behandelt ist. Besonders treten diese Eigenschaften in dem größeren ersten Theile des Stückes hervor. Selbst in der Charge des Mascarillo läßt sich hier nirgends Natur- und Lebenswahrheit vermissen. Von dem Auftreten Jodelets an beginnt aber der Ton zu sinken. Bemerkenswerth ist, daß Molière schon in diesem Stück (X. Sc.) die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne verspottet. Auf die Frage, welcher Truppe Mascarillo sein neues Lustspiel zur Aufführung anzuvertrauen beabsichtige, antwortet dieser: „Belle demande! Aux grands comédiens. Il n'y a qu'eux qui soient capables de faire valoir les choses, les autres sont des ignorants, qui recitent comme l'on parle; ils ne savent pas faire ronfler les vers et s'arrêter au bel endroit et le moyen de connaître où est le beau vers, si le comédien ne s'y arrête et ne nous avertit par là qu'il faut faire le brouhaha." Auch die Art wie damals im Theater der Beifall künstlich gemacht wurde, findet sich hier satirisch beleuchtet.

Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Die unmittelbare Beziehung zum Leben, verbunden mit der ächt künstlerischen Behand-

lung weckte und befriedigte ein ganz neues Interesse. Dies wurde noch durch ein Verbot gesteigert, welches die mächtige Partei der Pretiösen, die ja selbst in der Academie vertreten war, wenn schon nur vorübergehend, ausgewirkt hatte. Der Sieg machte Molière aber nicht übermüthig. In einer witzigen Vorrede zu der schon im Januar des nächsten Jahres erschienenen Ausgabe führt er einlenkend aus: „daß die ächten Pretiösen Unrecht haben würden, sich getroffen zu fühlen, wenn man die falschen, welche sie so übel nachahmten, lächerlich mache.“ Auch ließ er von Gilbert ein Stück: La vraie et la fausse précieuse verfassen, welches diesen Unterschied präcisirte und welches er aufführen ließ. Ich glaube daher auch nicht, daß der pretiöse Ton damals so schnell verschwunden ist, wie man gewöhnlich annimmt, wenngleich die wildesten Auswüchse desselben sicher zurücktraten. Eine Neigung zum Pretiösen liegt überhaupt in der Natur des französischen Geistes. Sie zeigt sich in dem Gewicht, welches derselbe auf die Form legt, sowie in dem vorherrschenden Bestreben, möglichst distinguirt und geistreich erscheinen zu wollen. Nicht nur eine Menge der Ausdrücke aus dem grand dictionnaire des précieuses von Somaize, sondern selbst solche, die Molière damals noch lächerlich machen konnte, haben allmählich Aufnahme in die französische Sprache gefunden und gelten heute für gut und gewählt.

Molière vermied es zunächst seine Angriffe auf die Gesellschaft weiter fortzusetzen. Er lenkte vielmehr wieder in die Bahn des italienischen Imbroglio zurück und schrieb nach einem Canevas: Il ritratto ovvero Arlechino cornuto per opinione (über welchen das Nähere bei Moland) seinen Sganarelle ou le cocu imaginaire, welcher am 28. Mai 1660 mit ungeheurem Erfolg zu erster Aufführung kam. Er gehört in seiner Art zu den abgerundetsten Stücken. Auch ist der alte Gegenstand darin feiner, als von all seinen Vorgängern behandelt. Gleichwohl halte ich ihn für überschätzt. Ein Beweis für den Enthusiasmus, den er erregte, ist die Thatsache, daß einer der Verehrer desselben ihn aus dem Gedächtnisse niederschrieb und so drucken ließ (1660) und Molière, welcher dagegen zwar einschritt, sich damit begnügte, die Ausgabe nun als von sich ausgehend bezeichnen zu lassen. In der That sind die Abweichungen der 1665 von ihm selbst veranstalteten Ausgabe verhältnißmäßig nur unbedeutend.*)

*) Als Curiosum mag hier erwähnt werden, daß Scarron in seinem, bald

Das Jahr 1660 brachte zwei Ereignisse, welche für die weitere Entwicklung der Molière'schen Unternehmung nicht ohne Bedeutung waren. Ludwig's XIV. Vermählung mit der spanischen Maria Theresia und die Verdrängung der Molière'schen Truppe aus dem Theater du petit Bourbon. Die junge Königin brachte nämlich aus Spanien eine Schauspielertruppe mit, welche schon vor dem feierlichen Einzuge der ersteren (26. Aug.) ihre Vorstellungen im Hôtel de Bourgogne eröffnete. Der spanische Einfluß, welcher nie aufgehört hatte, erhielt hierdurch einen neuen Schwung und wenn auch die Darstellungen dieser Gesellschaft nur geringen Zulauf fanden, so übten sie doch auf die Kenner einen großen Eindruck besonders dadurch aus, daß sie die literarischen Kreise der Hauptstadt mit vielen Stücken bekannt machten, die ihnen bisher noch fremd geblieben waren. Die Ausweisung der Molière'schen Truppe, obschon sie zunächst als schwere Calamität empfunden wurde, erwies sich, wie bereits angedeutet derselben nur günstig. Das Palais royal eröffnete ihr einen erweiterten, zweckmäßigeren und glänzenderen Schauplatz. Die erste Novität, die Molière hier brachte, war das heroische Lustspiel Don Garcie de Navarre ou le prince jaloux, welches am 4. Februar 1661 zum ersten Male gegeben wurde, aber nur eine kühle Aufnahme fand.*)

Es waren ohne Zweifel verschiedene Einflüsse, welche den Dichter zu dieser Wahl bestimmt hatten. Zunächst der Erfolg seines Cocu imaginaire, da auch hier wieder die grundlose Eifersucht, nur in einer edleren und vertiefteren Weise zum Gegenstand gemacht worden ist, dann der Ehrgeiz, seinen Gegnern zu zeigen, daß er auch des höheren heroischen Tones mächtig sei und endlich der spanische Einfluß. Doch ist der Stoff, obwohl spanischen Ursprungs, von ihm keineswegs unmittelbar dem spanischen Muster, sondern dem diesem nachgebildeten italienischen Drama: Le gelosie fortunate del principe Rodrigo des Giacinto Andrea Cicognini entnommen, mit dem, bis auf wenige Abweichungen, der Gang der Handlung, ja selbst einzelne Stellen des Dialogs übereinstimmen.**)

---

nach Erscheinen des Sganarelle, verfaßten Testament en vers etc., Molière dafür le cocuage vermachte, obschon dieser damals noch nicht verheirathet war.

*) Der erste Druck ist vom Jahre 1682. (Ausgabe von La Grange.)

**) Dieses Stück ist von mir bei Besprechung Cicognini's übergangen wor-

Es ist, als ob Molière in diesem Stücke mit Corneille auf dem diesem letzteren eigensten Gebiete habe wetteifern, als ob er noch überdies habe beweisen wollen, daß er, sobald er dies nur beabsichtige, der Sprache der vraies précieuses ebenfalls mächtig sei. Sowohl die Empfindung, wie der sprachliche Ausdruck, ist nicht frei von Erkünsteltem. Doch hat vielleicht mehr, als alles andere zu der kalten Aufnahme dieser Dichtung der Umstand beigetragen, daß man gerade von ihm etwas ganz anderes, sowohl als Dichter wie als Darsteller, erwartet hatte. Molière muß das Stück auch selbst völlig aufgegeben haben, da er keinen Druck desselben veranstaltet und einzelne Stellen und Scenen in seine späteren Lustspiele (Misanthrope, Tartuffe, Femmes savantes) aufgenomen hat.

Dieser gewiß nicht geahnte Mißerfolg mußte ihn aber zu neuen Anstrengungen auffordern. Die Frucht derselben waren zwei größere Lustspiele, in welchen ebenfalls wieder die thörichte, wenn auch nicht grundlose Eifersucht die Hauptscene bildet. Das dreiactige Lustspiel L'école des maris, welches am 24. Juni 1661 in Scene ging[1]), lehnte sich an die Adelphi des Terenz an. Es ist wie diese gegen die falsche Erziehung der Kinder, doch hier nur der Mädchen, gerichtet und mit jenem Eifersuchtsmotive verbunden. Die Intrigue des Stückes ist dagegen, sei es der dritten Novelle des Boccaccio'schen Decamerone, sei es dem ihr nachgebildeten Lustspiele La discreta enamorada des Lope de Vega entnommen, welches letztere schon Dorimon (vom Theater de Mademoiselle) zu seiner femme industrieuse, einer sehr unbedeutenden Arbeit, zum Vorbilde nahm. „Dieses Lustspiel — sagt Moland von l'école des maris — eröffnet eine neue Epoche des Dichters, welche den großen Unterschied deutlich macht, welcher, nach Nisard, zwischen Situationen, die blos durch Intriguen künstlich herbeigeführt werden, und solchen, die sich naturgemäß aus den Charakteren entwickeln, besteht. Der Sieg, welchen die Wahrheit und das Leben auf der Bühne durch sie errungen; kündigt sich hier bereits an." Auch weist Moland auf die Bedeutung des Titels hin, in welchem das Wort „Schule" zum ersten Male gebraucht erscheine und die Absicht

---

den, da mir weder die von Moland angegebene Ausgabe desselben von Perugio 1654, noch die von Bologna 1666 zugänglich war.

*) Der erste Druck ist von 1661.

ausdrücke, die Menschen, indem er vergnügt, zu belehren und einen Einfluß auf die Sitten der Zeit auszuüben." Hält aber das Stück wohl Alles, was es in dieser Beziehung durch den Titel verspricht? Giebt es in ihm doch gar keinen Ehemann und Sganarelle und Ariste, die dies zwar zu werden beabsichtigen, leiten den Einfluß, den sie auf ihre vermeintlichen Zukünftigen ausüben, aus einem ganz andern Rechte als dem des Gatten oder Geliebten, nämlich aus dem des Vormundes ab.

Ihre Lage ist also ebenso wenig die eines Ehemannes, wie die der Mädchen die einer Frau, sie ist überhaupt eine ganz exceptionelle. Für das Lope'sche Stück würde der Molière'sche Titel ungleich besser gepaßt haben, da bei ihm das Verhältniß, welches sich hier nur zwischen Mündel und Vormund abspielt, wirklich zwischen Gattin und Ehemann obwaltet. Molière veränderte es, theils um Isabelle und Valère in eine edlere, reinere Sphäre zu heben, theils um sich in Sganarelle eine seinem Talente entsprechende Rolle zu schreiben. Das Verhältniß zwischen den beiden ersteren hat aber hierdurch gegen Boccaccio an poetischem Reiz, gegen Lope de Vega an komischer Kraft verloren. Dafür ist die Auflösung bei Molière wieder ungleich witziger, dramatisch belebter und wirkungsvoller. Auch die von Molière festgehaltene Einheit des Ortes hat dem Stück noch Abbruch gethan. Die Situationen zeigen hierdurch in den ersten zwei Acten zu wenig Abwechslung. Sie sind überhaupt nur möglich, weil Isabelle trotz der angeblichen Absperrung und Ueberwachung zu jeder Zeit, selbst in der Dunkelheit, frei auf der Straße herumlaufen kann. Auch hat Molière keineswegs die letzten Consequenzen aus dem Erziehungssysteme der klösterlichen Strenge gezogen. Dagegen hat er eine Nachgiebigkeit in der Erziehung empfohlen, welche in solchem Uebermaß nicht selten noch weit schlimmere Früchte tragen würde, und den Unterschied der Jahre in der Ehe in einer so auffälligen Weise befürwortet, daß man es auf seine Bewerbung um die Hand der schönen, 20jährigen Armande bezogen hat, welche damals im Gange war. Diese Beziehung hat aber wenig Wahrscheinliches. Ein Mann wie Molière, kaum 40 Jahre alt, in der Fülle seiner Kraft und seines Ruhms stehend, hatte ohne Zweifel ein zu großes Selbstgefühl, um den Abstand der Jahre als etwas Bedenkliches fühlen zu können und sich das Vermögen nicht zutrauen zu sollen, ein junges Weib zu beglücken. Ja, falls er solche Be-

denken wirklich gehegt hätte, wie unvorsichtig und thöricht wäre es dann gewesen, sie der Geliebten in so übertreibender Weise auf offener Scene zur Schau zu stellen. Bei einer Ausführung wie sie die Molière'sche Truppe zu geben im Stande war, konnte das Stück der Erfolgs um so sicherer sein, als seinen Mängeln ungleich größere Vorzüge gegenüberstanden und es jedenfalls eine wunde Stelle im Familienleben des französischen Volkes berührte, welche noch heute nicht völlig geschlossen ist.

Auch dem im folgenden Jahre (26. Dec.) hervortretenden Seitenstück L'école des femmes*) ist ein Theil der eben ausgesprochenen Einwürfe zu machen. Moland meint, es hätte richtiger den Titel L'école des maris, seconde partie, erhalten sollen. Doch handelt es sich hier ebensowenig um Verhältnisse zwischen Gattin und Gatten. Auch hier ist Arnolphe, wenn nicht der Vormund, so doch der Pflegevater eines jungen Mädchens, welches er sich erst zur Gattin zu erziehen beabsichtigt. Nur als dieser übt er eine Macht auf sie aus. Der Fall ist also noch exceptioneller. Wenn der Dichter dort das Verwerfliche und Thörichte der egoistischen Strenge darlegen wollte, so war er dies hier in Bezug auf die die geistige Entwicklung niederhaltende weibliche Erziehung zu thun bemüht. Durch lebensvolle Vertiefung glücklicher Gegensätze ist dieses Stück dem vorigen aber weit überlegen. Die Gestalten heben sich in charaktervoller Lebendigkeit auf das wirksamste von einander ab. Ich zähle es daher, wie schon Schlegel, zu den vorzüglichsten Arbeiten des Dichters. Arnolphe würde noch gewonnen haben, wenn Molière ihm nicht zu Gunsten des Bühneneffects und der leichteren Führung der Intrigue wieder eine Leichtgläubigkeit verliehen hätte, die mit seiner gewitzigten Lebenserfahrung sich nicht recht verträgt.

Bei diesem Stück haben die französischen Beurtheiler eine Menge Beziehungen zu Werken anderer Dichter, wie Rabelais, Rojas, Machiavell, Régnier ausfindig gemacht, die sie dann benutzen um des Dichters Belesenheit und seine Kunst in der freien und schöpferischen Bearbeitung fremder Züge und Motive ins hellste Licht zu setzen. Doch liegt ihm wohl nur mit Sicherheit Scarron's La précaution inutile zu Grunde, die Darimon schon ein Jahr früher zu seinem ein-

---

*) Der erste Druck ist von 1663.

actigen Lustspiele L'école des cocus ou la précaution benützt hatte. Noch weniger bin ich geneigt in diesem Stücke Beziehungen auf des Dichters eheliches Leben zu sehen.

Zwischen diesen beiden Lustspielen liegt das kleine Nachspiel Les fâcheux, welches der Dichter sehr rasch im Auftrage Fouquet's geschrieben, und in welchem, wenn es auch durch Desmaret's Visionnaires oder durch den italienischen Canevas: Le case svaliggiate ovvero gli interrompimenti di Pantolone angeregt worden sein sollte, doch das erste französische Muster einer Art von Stücken ist, welche die Franzosen pièces à tiroir genannt haben, und die aus lauter einzelnen aneinander gereihten Scenen bestehen, hier durch nichts weiter zusammengehalten, als den gemeinsamen Charakter der darin vorgeführten Personen.

Doch auch die Heirath Molières fällt noch in diese Zeit. Obschon fast alles, was über dieselbe gesagt worden ist, aus den unsichersten und verdächtigsten Quellen stammt, so wird doch auch hier die Berührung dieses Ereignisses nicht ganz zu umgehen sein. Die hauptsächlichste Quelle für Molière's Liebesverhältnisse ist ein 1688 in Holland erschienenes, gegen die Wittwe Molière's gerichtetes Pamphlet in biographischer Form: La fameuse comédienne ou histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière. Kaum minder bedenklich aber ist es Aufschluß darüber in den Zeitungen, Epigrammen, Vorreden, Theaterstücken der Zeit oder in einzelnen Stellen der Dramen des Dichters zu suchen. Die wichtigste der über die Heirath Molière's in Umlauf gebrachten Behauptungen ist die Verläumdung, daß Armande Béjart eine Tochter der Madeleine Béjart und Molière's selber gewesen sei. Le Boulanger de Chalussay hat sich nicht entblödet dieser Verläumdung in seinem Elemir offenen Ausdruck zu geben. Montfleury, der Aeltere, hat in seinem Haß gegen Molière, sogar eine an den König gerichtete Anklage darauf gegründet und selbst in einem Memoire Guichard's gegen Lully klingt sie 1676 noch nach. Und doch hat diese Verläumdung in jener Zeit, so viel wir wissen, keine öffentliche Widerlegung gefunden. Grimarest, der Biograph des Dichters stellt sie (1705) zwar in sofern in Abrede, als er Armande Béjart für die Tochter der Madeleine und des Grafen von Modène erklärt, ohne damit die Wahrheit doch irgend zu treffen. Auch fügt er hinzu, daß Madeleine, die noch immer gehofft, selber Frau Mo-

lière zu werden, sich der Heirath Armande's mit allen Kräften widersetzt habe, so daß diese sich eines Tages in Molière's Zimmer geflüchtet und ihm erklärt hätte, dasselbe nicht eher wieder verlassen zu wollen, bis er ihr ein festes Eheversprechen gemacht. Wogegen in La fameuse comédienne Madeleine die Heirath ihrer vermeintlichen Tochter mit Molière begünstigt und gefordert haben soll.

Alle diese Insinuationen wurden durch den von Beffara in den Registern der Kirchenbücher von St. Germain Auxerrais aufgefundenen Eintrag widerlegt, nach welchem Molière am 20. Februar 1662 mit Armande Béjart, der Tochter Joseph Béjart's und der Marie Hervé, als des letzteren Gattin, getraut wurde, was unterschriftlich durch Molière's Vater, durch Armande's Geschwister, Madeleine und Louis, und Molière's Schwager, André Boudet, bezeugt ist. Dieses Document wurde dann noch durch den von Soulié ans Licht gezogenen Heirathsvertrag Molières mit Armande Béjart bestätigt.

Ein lange festgehaltenes Vorurtheil wird aber so leicht nicht beseitigt. Es wird immer Einzelne geben, welche mit Begier jeden Anhalt ergreifen, um es aufs Neue begründen zu können. Diesen Anhalt bot erstens das Alter von Marie Hervé, Wittwe des Joseph Béjart, welche nach neueren Erhebungen älter als man bisher angenommen, nämlich schon 50 Jahre alt bei der Geburt Armande's (1643) gewesen sein soll, sowie eine am 10. März und 10. Juni 1643 von Marie Hervé ausgestellte Erbschaftsentsagungsurkunde, welche eine falsche Angabe des Alters Josephs und Madeleine Béjarts zu enthalten scheint, aus der man auf die Fälschung jener beiden von Beffara und Soulie ans Licht gezogenen Documente geschlossen, was noch dadurch verstärkt wird, daß Marie Hervé, ihrer vermeintlichen Tochter Armande eine Mitgift von 10,000 Livres, verschrieb, die sie, wie Einige meinen, damals gar nicht besitzen konnte, ihrer Tochter Geneviève dagegen keinerlei Mitgift gab; Madeleine ihre vermeintliche Schwester Armande aber zur Universalerbin einsetzte, was alles darauf hinweisen soll, daß Armande nicht die Tochter der Marie Hervé, sondern der Madeleine Béjart sei und die entgegengesetzte Angabe in den von Beffara und Soulié entdeckten Documenten auf Unterschiebung beruhe. — Obschon ich diese Schlußfolge keineswegs für so bindend halte als neuerdings Jules Loiseleur (a. o. a. O.) und nach ihm Lotheissen (in seinem Molière), so ist hier doch um so weniger Raum, auf diese Frage näher einzugehen, als

beide Schriftsteller andrerseits der Anschuldigung, daß Armande zugleich Molière's Tochter gewesen sei, entschieden entgegentreten, freilich aus keinem anderen Grunde, als weil sie den großen Dichter des Verbrechens der Blutschande nicht für fähig erachten, denn nach ihren Darstellungen, die es wahrscheinlich zu machen suchen, daß Molière aus Liebe zu Madeleine zur Bühne ging und mit ihr im zweiten Drittel des Jahres 1642 in Narbonne zusammengetroffen und in ein näheres Verhältniß getreten sei, würde im Uebrigen dem Verdachte, daß er der Vater der, nach ihnen, im Monat Januar oder Februar von Madeleine geborenen Armande sei, nur neuer Spielraum gegeben werden. Ich habe jedoch die Unwahrscheinlichkeit dieses Zusammentreffens und eines so frühen Verhältnisses zwischen Molière und Madeleine oben schon nachgewiesen.

Es ist wohl möglich, selbst wahrscheinlich, daß Molière vor der Zeit seiner Verheirathung zärtliche Verhältnisse zu Madeleine und zu Delle De Brie unterhielt, ein fester Anhalt dafür liegt aber keineswegs vor. Alle darüber vorhandenen Nachrichten kommen aus unsicherer Quelle. Nur ein Brief Chapelle's an Molière, welcher wie Loiseleur dargethan, aus dem Jahre 1659 stammt, also lange vor der Verheirathung Molières geschrieben ist, enthält eine Stelle, welche von dem weiblichen Einfluß handelt, unter dem er damals gestanden und gelitten haben muß. Es ist hier von drei Frauen die Rede und Moland glaubt darunter Madeleine, Delle De Brie und Delle Du Parc verstehen zu dürfen. Eine andere Stelle des Briefs nimmt aber noch auf eine gewisse Delle Menou Bezug, welche man für identisch mit Armande hält, die damals 16 Jahre zählte. Die Conflicte, um die es sich dort aber handelt, beziehen sich nur auf die Schwierigkeit der Rollenbesetzung, womit es ohne Zweifel zusammenhing, daß Melle Du Parc noch in demselben Jahre die Molière'sche Truppe zeitweilig verließ. Molière selbst muß dagegen nach diesem Briefe schon damals in einem zärtlichen Verhältniß zu Armande gestanden haben, von welcher Chapelle ein anmuthiges Bild entwirft.

Dies alles wird uns vorsichtig in der Aufnahme der über das eheliche Verhältniß Molière's, über den Leichtsinn und die Herzlosigkeit Armande's, über die Eifersucht und die Liebesqual ihres Gatten auf uns gekommenen Ueberlieferungen machen müssen. So viel sich übersehen läßt, haben sie fast sämmtlich ihren Ursprung in

dem obengenannteu Romane, der Grimarest'schen Lebensgeschichte Molière's und in gehässigen oder spöttischen Anmerkungen und Anspielungen der Zeitschriftsteller. Zuverlässige Nachrichten besitzen wir auch hierüber nicht. Und da wir nicht einmal einer Widerlegung der infamirenden und gewiß vollkommen nichtigen Beschuldigung bewußter Blutschande zu begegnen hatten, so wird uns auch hier der Mangel von Widerlegungen nicht wohl als vollgültiger Beweis des Zugeständnisses erscheinen dürfen. — Madeleine starb am 19. Februar 1672, wie es in La fameuse comédienne heißt, aus Gram über die schlechten Verhältnisse in Molières Hause. Gleichwohl hat sie Armande zur Universalerbin ihres Vermögens eingesetzt. Auch ist bemerkenswerth, daß jener Roman bald Armande, bald Molière der ehelichen Untreue beschuldigt, letzteren überhaupt in fast noch verwerflicheren Beziehungen darstellt. Gegen das Verhältniß, welches Armande mit dem jungen Schauspieler Baron unterhalten haben soll, sprechen die Thatsachen, da Baron nach Molière's Tode die Molière'sche Truppe mit La Thorillière, verließ, wahrscheinlich weil er schon damals ein Verhältniß mit dessen Tochter hatte, die er bald darauf heirathete. Dagegen ist es gewiß, daß Molière die letzte Zeit vor seinem Tode in völligem Frieden mit Armande gelebt. Boileau schildert den Schmerz derselben mit lebhaften Farben. Als man ihrem Gatten die Beerdigung verweigerte, soll sie in der Stadt herumgelaufen sein und darüber geklagt haben, daß man demjenigen das Grab verweigere, dem man doch Altäre errichten sollte. Dies widerspricht dem Urtheile Moland's, der von ihr sagt: „Sie scheint nie die Größe des Mannes erkannt zu haben, mit dem sie das Schicksal verbunden hatte." Auch hat die Schmähsucht der Zeit von hier an nur noch wenig an ihr auszusetzen gewußt, woraus sich ergiebt, daß es hauptsächlich Molière gewesen ist, den man in ihr anzugreifen suchte. Man weiß jetzt fast nichts mehr von ihrer Koketterie, ihren erwerbsmäßigen Buhlschaften zu berichten. Im Jahre 1677 verheirathete sie sich zum zweiten Male mit dem als Schauspieler unbedeutenden Guérin Estriché, welcher erst nach dem Tode Molière's, bei der von Ludwig XIV. anbefohlenen Auflösung des Theaters du Marais, zu dem Theater Guénégaud übertreten war. Ihr ferneres Leben bot den Zeitgenossen aber gar keinen Grund mehr zur Klage, da es vielmehr als ein musterhaftes gerühmt wird. Als Schauspielerin glänzte sie noch längere Zeit durch die Grazie ihres Talents, besonders in den Rollen, die Molière für sie geschrieben.

Erst 1694 verließ sie die Bühne und starb 1700. Ihr Bild soll in demjenigen zu finden sein, welches Molière in seinem Bourgeois Gentilhomme von Lucille entworfen, wonach sie mehr pikant und anziehend, als schön gewesen sein müßte.

Molière's Ecole des femmes erregte einen Sturm des Beifalls und des Mißfallens zugleich. Hof und Stadt — heißt es bei Moland — zerfielen in zwei feindliche Lager darüber. Fast Alles nahm für oder wider Partei. Ludwig XIV. und Boileau standen auf Seite des Dichters. Die Gegner fanden darin den Anstand, die Sittsamkeit und die Frömmigkeit aufs Gröbste beleidigt. Aber die es am lautesten schmähten, ergötzten sich vielleicht heimlich am meisten daran. Molière beantwortete diese Angriffe, an denen der Neid keinen geringen Antheil gehabt haben wird, mit einer dramatischen Causerie, in welcher er seine Gegner in genialer Weise verspottet.

La critique de l'école des femmes, ein Meisterstück seiner Gattung, blieb ein unerreichtes Muster für eine Menge von Nachahmungen. Sie wurde am 1. Juni 1663 zum ersten Male mit so großem Erfolge gegeben, daß sie bis 12. August 32 Mal wiederholt werden mußte. Der Dichter benützte auf diese Art das, was ihn doch gerade herabsetzen sollte, zu neuen Triumphen, von denen seine Feinde und Neider die Kosten zu tragen hatten. Die Berufung auf den Beifall des Publikums, welche Molière derjenigen auf Aristoteles und Horaz darin entgegenstellt, indem er Dorante sagen läßt: „Je voudrais bien savoir, si la grande règle n'est pas de plaire! Moquons nous donc de cette chicance où ils veulent assujetir le goût public et ne consultons dans une comédie que l'effet qu'elle fait sur nous" — hat zwar ihr Bedenkliches, war aber, worauf es hier lediglich ankam, ihres augenblicklichen Erfolges im Theater gewiß.

Natürlich rief dieser Erfolg aber neue Angriffe hervor, zu denen die comédiens de la troupe royale, welche, wie wir gesehen, schon einmal von Molière öffentlich angegriffen und verspottet worden waren, und sich von ihm in der königlichen Gunst für überflügelt hielten, willig die Hand boten. Zwar lehnten sie es ab, die Zélinde zu geben, mit welcher de Villiers*) Molière's Critique zu schlagen

*) De Villiers schrieb auch noch La vengeance des marquis und Lettre sur les affaires du théatre.

gedachte, doch nur weil sie derselben die rechte Bühnenwirkung nicht zutrauten. Wogegen sie sich nun selbst von einem der jüngeren Dichter ihrer Bühne ein Stück zu diesem Zwecke bestellten. Boursault's Le portrait du peintre trug in der That vorübergehend einen Erfolg davon. Doch sollten die Herren und Damen der königlichen Truppe dessen nicht froh werden, da Molière, und zwar, wie es im Stücke wiederholt heißt, im besonderen Auftrag des Königs, die Antwort nicht schuldig blieb.

Es entstand so sein Impromptu de Versailles, welches zuerst bei Hofe, dann aber auch vom 4. November an mit großem Erfolg im Palais Royal dargestellt wurde.*) Der Dichter fingirt darin eine Theaterprobe seiner eigenen Truppe und nimmt dies in geistvoller Weise zum Vorwand, die verschiedenen Darsteller des Hôtel de Bourgogne, ihre Manier und ihre persönlichen Schwächen, durch parodistische Nachahmung dem Gelächter zu überliefern. Doch auch die Marquis, welche er schon wiederholt zum Stichblatt seines Witzes gemacht und die man im Portrait du peintre ganz offen gegen ihn aufgehetzt hatte, kamen nicht besser davon. „Vous prenez garde — sagt Molière darin zu La Grange — à bien représenter avec moi votre rôle de marquis. —

Mad. Molière: Toujours des marquis!

Molière: Oui, toujours des marquis! Que diable voulez-vous qu'on prenne pour un charactère agréable de théatre? Le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie et comme dans toutes les comédies anciennes on voit toujours un valet bouffon qui fait rire les auditeurs, de même dans toutes nos pièces de maintenant il faut toujours un marquis ridicule qui divertisse la compagnie."

Es läßt sich hieraus erkennen, wie fest sich Molière schon jetzt in der Gunst des Königs gefühlt haben muß. Auch hatten die Gegenstücke der troupe royale, Montfleury's L'impromptu de l'hôtel de Condé und de Villiers La vengeance des marquis, von denen das erste Molière's Privatleben geißelte, das letzte aber die Marquis zur Rache aufforderte — wie es scheint nichts weiter zur Folge, als daß Ludwig XIV. dem beneideten Dichter einen neuen Beweis

*) Es erschien jedoch erst nach Molière's Tode in der Ausgabe von 1682 im Druck.

seiner Gunst in der Bewilligung einer jährlichen Pension von 1000 Livres zu Theil werden ließ. Eine andere Gunstbezeugung läßt sich darin erkennen, daß Molière beauftragt wurde, eine jener Balletkomödien zu schreiben, die damals bei Hofe besonders beliebt waren, und in denen der König sogar selbst sein Talent in der Kunst des Tanzes von diesem bewundern ließ.

Molière hat zu diesem Spiele, welches am 15. Februar 1664 unter dem Titel: Le mariage forcé zum ersten Male öffentlich aufgeführt wurde, die Motive theils dem Pantagruel des Rabelais, theils einem italienischen Stegreifspiele entlehnt. Es ist uns in zwei verschiedenen Formen überliefert worden, als Balletlibretto und als Lustspiel. Jenes erschien 1664, dieses 1668 im Druck.

Die glänzenden Feste, welche der auf der Höhe seines Glückes stehende König im Mai 1664 zu Versailles feierte, wurden die Veranlassung zu neuen Beweisen königlicher Gunst, da Molière in der Hauptsache die Ausführung derselben mit übertragen worden war. Außer Les fâcheux und Le mariage forcé wurden von ihm bei dieser Gelegenheit auch noch ein neues Ballet La Princesse d'Elide und die drei ersten Akte des Tartuffe zur Darstellung gebracht.

Der Princesse d'Elide lag Moreto's El desden con el desden zu Grunde. Doch konnte Molière keinesfalls mit dem Spanier zu wetteifern beabsichtigen, da bei der beschränkten Zeit, die ihm zu dieser Arbeit vergönnt war, sie so überhastet werden mußte, daß es ihm nicht möglich wurde, mehr als den ersten Akt metrisch zu bearbeiten. Auch war er schon durch die Form, in die der Stoff hier eingeschränkt werden mußte, hieran behindert. Denn nicht, wie dem spanischen Dichter, war ihm der Spielraum freier Gestaltung vergönnt, da ihm vielmehr die Aufgabe wurde, ein zur Verherrlichung eines fürstlichen Festes mit allerlei geheimen Beziehungen, sowie mit Musik und Ballet ausgestattetes, pomphaftes Schaustück zu liefern, weshalb er den Schauplatz auch zurück auf den conventionellen Boden derartiger Festspiele, in das alte Hellas, verlegte. Wenn sich daher auch nicht verkennen läßt, daß der Gegenstand in seiner Behandlung viel von dem phantasievollen Reiz und der psychologischen Feinheit der spanischen Dichtung eingebüßt hat, so erscheint es doch keineswegs angemessen, beide in einem auf die Werthschätzung der beiden Dichter bezüglichen Sinne miteinander zu vergleichen.

Was die bei jener Gelegenheit beliebte Darstellung der ersten drei Akte des Tartüffe betrifft, so ist sie häufig als ein diplomatischer Coup Molière's angesehen worden, um dieser gewagten Dichtung durch eine Art von Ueberrumpelung den Weg zur Veröffentlichung zu bahnen. Ich glaube jedoch, daß der Dichter sich anfangs nur nothgedrungen zu dieser Darstellung bereitwillig finden ließ. Gewiß würde er lieber das Ganze gegeben, der Hof es auch lieber empfangen haben. Dieser wünschte zweifellos ein ganzes Lustspiel zu diesem Feste von ihm, und begnügte sich wohl nur, weil es dem Dichter an Zeit, es zu schaffen, gebrach, mit dem Bruchstück.

Der Coup, den man dem Dichter hier zuschreibt, würde des diplomatischen Scharfblicks übrigens grade entbehrt haben, da der Erfolg, den die Dichtung selbst noch in dieser fragmentarischen Form hatte, Alle, die sich durch sie in ihrer Person und ihren Interessen verletzt fühlten, zum Widerstand gegen die Veröffentlichung derselben, in Bewegung setzte, und in Bewegung setzen mußte, worin sie natürlich von den zahlreichen Neidern und Gegnern des Dichters nach Kräften unterstützt wurden. In der That gab dieser Erfolg das Signal zu einem Sturme, der heftiger und feindseliger, als alle früheren war. Die Staatsgewalt wurde geradezu gegen Molière, als einen Verächter der Religion und des Glaubens angerufen, welcher die Sicherheit von Kirche und Staat ernstlich gefährde.

So sehr sich Ludwig XIV. auch an dem Stücke belustigt hatte, gab er diesem Andrängen doch so weit nach, die Veröffentlichung desselben zu verbieten. Fünf Tage nach der Vorstellung in Versailles hieß es bereits in der Gazette officielle: „Der König, immer bereit, allen Samen der Zwietracht in der Kirche zu unterdrücken, hat dies auch jetzt wieder durch das Verbot eines den Titel L'hypocrite tragenden Stückes gezeigt, dessen die Religion verletzender Charakter und dessen gefährliche Wirkungen von ihm in frommer Erleuchtung erkannt worden sind.*)

*) Ungleich milder drückt sich darüber die unter dem Titel Les plaisirs de l'île enchantée (1665) erschienene Beschreibung der Versailler Feste aus: Le soir Sa Majesté fit jouer les trois premiers actes d'une comédie, nommée Tartuffe, que le Sieur de Molière avait faite contre les hypocrites; mais, quoiqu' elle eût été trouvée fort divertissante, le Roi reconnût tant de conformité entre ceux qu'une veritable dévotion met dans le chemin du ciel et ceux qu'une

Es war um so mehr für Molière zur Ehrensache geworden, die Aufführung dieses Lustspiels doch endlich durchzusetzen, als er ohne Zweifel erkannte, daß es nicht nur in seinen Wirkungen auf das Leben, sondern auch in Bezug auf seinen dramatischen Werth das bedeutendste aller seiner bisherigen Werke war. Er ergriff zunächst das Auskunftsmittel, es in Privatkreisen vorzulesen. Auch entstand in der vornehmen Welt von Paris ein förmlicher Wetteifer, dieser Auszeichnung theilhaftig zu werden. Am 25. September erlangte Molière sogar die Erlaubniß, die ersten drei Akte in Villers Cotterets, bei dem Bruder des Königs, vor diesem nochmals zur Aufführung bringen zu dürfen, und am 29. November fand eine Privatvorstellung des inzwischen fertig gewordenen ganzen Stücks im Hause des Prinzen von Condé statt. Doch gelang es gleichwohl dem Dichter zunächst nicht, die Aufhebung jenes Verbots zu erlangen, da die Anfeindungen und Machinationen der Gegner ebenfalls ihren Fortgang nahmen. Wie weit sich diese verstiegen, beweist eine unter dem Titel: „Le roi glorieux au monde“ vom Pfarrer von St. Barthélmy verfaßte und dem König gewidmete Schrift, in welcher Molière als „un homme ou plutôt un démon“ geschildert wird, „vêtu de chair et habillé en homme et le plus signalé impie et libertin qui fût jamais dans les siècles passés, et qui avait eu assez d'impiété et d'abomination pour faire sortir de son esprit diabolique une pièce toute prête d'être rendue publique etc.“ „Il méritait par cet attentat sacrilège et impie un dernier supplice exemplaire et public et le feu même avant-coureur de celui de l'enfer pour expier un crime si grief de lèse-majesté divine etc.“ Molière vertheidigte sich in einem Placet an den König, welches ein Meisterstück des Stils und ein glänzendes Denkmal des kühnen, freimüthigen Geistes ist, mit dem er den Kampf gegen die Gebrechen und Laster der Zeit aufnahm und durchfocht. „Les tartuffes sous main — heißt es darin — ont eu l'adresse de trouver grâce auprès de Votre Majesté et les origi-

---

vaine ostentation de bonnes oeuvres n'empêche pas d'en commettre de mauvaises, que son extrême délicatesse pour les choses de la réligion ne pût souffrir cette ressemblance du vice avec la vertu, qui pouvaient être pris l'un pour l'autre. Et quoiqu'on ne doutât point des bonnes intentions de l'auteur, il la défendit pourtant en public et se prive soi même de ce plaisir, pour n'en pas laisser abuser à d'autres moins capables d'en faire un juste discernement.

naux enfin ont fait supprimer la copie, quelque innocente qu'elle fût et quelque ressemblante qu'on la trouvât."

Die Stimmung, in die er durch dies Alles versetzt wurde, bricht hier und da in seinem nächsten Werke: Don Juan ou le festin de pierre, hervor*), welches in seinen Angriffen auf die Zustände der damaligen Gesellschaft kaum minder kühn, wenn auch vielleicht nicht ganz so offen ist. War der Tartüffe gegen den unter dem Deckmantel der Frömmigkeit heimlich um sich fressenden Mißbrauch der priesterlichen Seelsorge und des kirchlichen Einflusses gerichtet, so erhob sich der Don Juan gegen die Gefahren des unter dem Deckmantel einer glänzenden, aber vom Unglauben zersetzten Bildung versteckten, durch diese verführerische Außenseite bestechenden und in der Brutalität seiner Lüste sich auf die Vorrechte der Geburt und des Reichthums stützenden, Himmel und Hölle trotzenden Egoismus. In gewissem Sinne ist also der Don Juan das Gegenbild zum Tartüffe. Der Scheinheiligkeit ist hier der Unglaube gegenübergestellt.

Man hat den prophetischen Blick gerühmt, welchen der Dichter in diesen beiden Stücken gezeigt. „Molière — sagt Moland — créant le Tartuffe a découvert les dangers et les désastres qui allaient naître de l'ambition hypocrite dirigeant et exploitant la piété étroite et mal entendue. Pour se rendre compte de l'opportunité de la satire, il faut se placer à une trentaine d'années à l'époque où elle parut, on se trouve alors dans le milieu pour lequel elle a été faite à l'avance. La France était devenue la maison d'Orgon." Dies mag für den Tartüffe gelten: Dagegen war der Gedanke, welcher den Don Juan beseelt, dem Dichter schon in der spanischen Quelle gegeben, so daß es schwer wird, mit Moland anzunehmen, Molière habe hier schon Zustände im Geiste vorausgesehen, wie sie erst unter der Regentschaft über Frankreich verhängt wurden und

*) So z. B. in der Stelle: Il n'y a plus de honte maintement à cela l'hypocrisie est un vice à la mode et toutes les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer; la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure; mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui de sa main ferme la bouche à tout le monde et jouit en repos d'une impunité souveraine.

in der Scene mit dem Armen den endlichen Sieg der Humanität über die Schrecken derselben vorausgeahnt.

Wie groß die Wirkungen des Tartüffe und des Don Juan auch immer gewesen sein mögen, so hat der erste weder das Umsichgreifen der religiösen Heuchelei, noch der letzte das der schamlosesten und brutalsten Egoität, des frivolsten Unglaubens zu hindern vermocht. Sollte dieses nicht lehren, daß die unmittelbaren Wirkungen des Dramas und der Bühne auf bestimmte Zustände des Lebens doch nicht unter allen Umständen so bedeutende sind, wie man gewöhnlich glaubt, daß es hierzu vielmehr immer noch anderer Bedingungen bedarf?

Don Juan ou le Festin de Pierre wurde am 15. Februar 1665 zum ersten Male mit großem Erfolge gegeben. Die Angriffe, die auch diese Dichtung wieder hervorrief, führten zur sofortigen Unterdrückung verschiedener Stellen, unter denen auch die Scene zwischen Don Juan und dem Armen war. Das Stück wurde dann aber unbeanstandet bis zum Schluß des Theaterjahrs wiederholt, von hier an jedoch nicht wieder aufgenommen. Wogegen nun eine Schrift: Observations sur une comédie de Molière intitulée: Le festin de Pierre, par le Sieur Rochemont voll der heftigsten Anschuldigungen, erschien, die zwei Gegenschriften hervorrief: Lettres sur les observations etc. und Réponse aux observations etc. Daß aber Molière durch seine letzten poetischen Veröffentlichungen in der Gunst des Königs nichts eingebüßt hatte, geht deutlich aus der Thatsache hervor, daß seine Truppe noch im August d. J. den Titel der Comédiens du Roi und eine jährliche Pension von 6000 Livres erhielt *), was Molière gewiß nicht entmuthigen konnte, auf der von ihm eingeschlagenen Bahn weiter vorzuschreiten. Seine Gesuche um die Erlaubniß zum Druck des Don Juan blieben dagegen erfolglos. Erst nach seinem Tode gelangte das Stück in der von La Grange veranstalteten Ausgabe (1682) in abgeschwächter Gestalt zur Veröffentlichung und erst die 1694 in Brüssel bei Georges de Backer erschienene Ausgabe brachte den unverkümmerten Text. Auf der Bühne erschien es schon etwas früher, 1677, also immer noch erst nach Mo-

*) Es scheint, daß seine persönliche Pension von 1000 Livres bestehen blieb was also zusammen 7000 Livres ergab, mit denen die Truppe in den Rechnungen später subventionirt erscheint.

lière's Tode in einer von Thomas Corneille unternommenen, von allen verfänglichen Stellen gereinigten Ueberarbeitung in Alexandrinern, wodurch schon allein dem Geist dieser Dichtung, deren Kraft, Lebendigkeit und natürliche Frische unstreitig mit auf der vorzüglichen Behandlung der Prosa beruht, verändert und abgeschwächt werden mußte. Es ist hier vielleicht am Ort, an einen hierauf mit bezüglichen Ausspruch Schillers zu erinnern. „Die Eigenschaft des Alexandriners — schreibt er an Goethe — sich in zwei gleiche Hälften zu trennen und die Natur des Reimes, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmt nicht blos die Sprache, sondern auch den ganzen innern Geist dieser (der französischen) Stücke. Die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen, alles stellt sich dadurch unter die Regel eines Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenklige Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken. Der Verstand wird ununterbrochen aufgefordert und jedes Gefühl, jeder Gedanke in diese Form, wie in das Bette des Prokrustes gezwängt."

Der Erfolg, welchen diese neue Bearbeitung auf der französischen Bühne errang, von der De Visé sagen konnte, daß sie nichts von der Schönheit des Originals verloren, wohl aber neue Schönheiten gewonnen habe und die sich bis 15. Januar 1847 auf ihr erhielt, würde freilich allein schon beweisen, daß der Alexandriner dem französischen Geiste besonders gemäß ist, wenn nicht ein Theil dieses Erfolgs mit auf Rechnung des Stoffs käme.

Spanischen Ursprungs, wurde derselbe soviel wir wissen, zuerst von Tirso de Molina dramatisch behandelt, dann von Cicognini und etwas später von Onofrio Giliberti de Solofra, in Prosabearbeitungen auf die italienische Bühne gebracht und hier sehr bald von den Stegreifspielern ergriffen. In dieser Gestalt kam er auch nach Paris. Gebrüder Parfait haben in ihrem italienischen Theater den Entwurf dazu mitgetheilt. De Villiers, vom Hôtel de Bourgogne, und Dorismond, vom Théâtre de Mademoiselle, waren dann Molière mit Uebertragungen des Giliberti'schen Stückes vorausgegangen, während fast gleichzeitig die Pariser spanische Truppe das Tirso de Molina'sche Original spielte. Alle diese Fassungen, die sämmtlich einen, nur mehr oder weniger großen Erfolg hatten, waren ohne Zweifel Molière bekannt. Wenn er sich überwiegend an die italienische Ueberlieferung hielt, so

ist doch das Werk des Spaniers ebenfalls fruchtbringend für ihn gewesen. Molière hat gegen diesen die Handlung beträchtlich vereinfacht, weil er die Einheit der Zeit möglichst wahren und wenigstens im einzelnen Akt sich keinen Scenenwechsel gestatten wollte, wenn er diesen im Uebrigen auch nicht ganz von sich abzuweisen vermochte. Dafür hat er einige dem ursprünglichen Stoffe fremde Elemente in seine Handlung eingeführt: die Scenen mit Don Carlos, deren Motive ebenfalls spanischen Ursprungs sind, und die Scene mit dem Armen. Er hat sie benützt, um seinem Helden, obschon er in ihm gerade darstellen wollte, welch ein furchtbares Ding „un grand seigneur méchant homme" sei, doch einige Züge der Ritterlichkeit und der Menschlichkeit zu leihen, und hierdurch der Theilnahme der Zuschauer etwas näher zu bringen. Er hat den phantasievollen Reichthum der Erfindung des Spaniers und den Glanz seiner bilderreichen Lyrik, durch eine Fülle von Witz und Satire, durch reicheren philosophischen Gehalt der geistvollen, dialektisch gewandten Sprache und ein kunstvolleres jeu de théâtre ersetzt, welches letztere sich besonders in der Scene Don Juan's mit den beiden Landmädchen zeigt. Die Behandlungsweise Tirso de Molina's ist ungleich, doch herrscht darin das Pathetische vor, bei Molière dagegen der Lustspielton. Dies thut aber der Gewalt der Tragik, die sich bei ihm aus den Scenen eines frivolen und frevelhaften Uebermuthes und Trotzes entwickelt, durchaus keinen Abbruch. Diese wirkungsvolle Mischung des Komischen, ja selbst des Burlesken mit dem Tragischen, welche die französischen Theoretiker der Zeit noch so entschieden ablehnten und in der er seine Vorbilder in der Commedia dell' arte so weit übertraf, weisen dieser Dichtung nicht blos unter den Werken Molière's, sondern unter den Werken der französischen Bühne überhaupt, eine besondere Stellung und einen hohen Rang ein, wenn ich sie auch keineswegs, wie einzelne der neueren französischen Literarhistoriker, auf eine Linie mit Werken wie Hamlet oder Faust stellen kann, von denen sie vielmehr noch durch eine gewaltige Kluft getrennt ist.

Nur von der Balletcomödie L'amour médecin unterbrochen, welche am 15. September 1665 erstmalig in Versailles zur Aufführung kam*) und zu den Stücken gehört, welche die Zustände und die Aus-

*) Die erste Ausgabe ist vom Jahr 1666.

übung der ärztlichen Wissenschaft jener Tage satirisch beleuchten und geißeln, schließt sich an die genannten beiden großen Arbeiten des Dichters, diejenige an, welche fast ohne Ausnahme von den Franzosen als der Höhepunkt nicht nur seiner dramatischen Kunst, sondern auch als der des ganzen modernen Lustspiels betrachtet wird: Le misanthrope.

Die Beurtheilung, welche dieses Stück von A. W. Schlegel erfahren, ist dagegen eine sehr absprechende. Schlegel hat Molière überhaupt nicht nach Verdienst gewürdigt, er hat namentlich seine Bildung, die Höhe und den Umfang seiner Weltanschauung weit unterschätzt. Es ging ihm mit Molière, wie Lessing mit Corneille und Voltaire. Gleich ihm hatte er mit der Ueberschätzung zu kämpfen, welche diesen Dichtern damals nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland zu theil wurde. Nicht mit Unrecht sahen beide darin eines der Hindernisse einer eigenthümlichen Entwicklung ihrer vaterländischen Bühne. Lessing hatte sich in seinem Kampfe nur gegen die Tragödie der Franzosen und deren Theorie gewendet, das Lustspiel aber fast unberührt gelassen, ja eher empfohlen, das bürgerliche Drama Diderot's sogar bei uns eingeführt. Schlegel glaubte sich nun berufen den französischen Einfluß auch noch nach dieser Seite zu brechen. Es konnte nicht fehlen, daß er dabei ebenfalls wieder über das Ziel schoß, die Mängel allzusehr beleuchtete und die Vorzüge in Schatten stellte. Nirgend erscheint mir sein Urtheil jedoch zutreffender als gerade bei der hier vorliegenden Dichtung: „Der Misanthrop – heißt es bei ihm — der, wie man weiß, Anfangs kalt aufgenommen wurde, ist noch weniger lustig als der Tartüffe und die gelehrten Frauen; die Handlung rückt noch weniger, oder vielmehr es ist gar keine darin, und die dürftigen Vorfälle, welche der dramatischen Bewegung nur scheinbar das Leben fristen, der Zwist mit Oronte über das Sonett und dessen Schlichtung, die Entscheidung des Processes, wovon man immer nur hört, die Entlarvung der Celimène durch die Eitelkeit der beiden Marquis und durch die Eifersucht Arsinoë's: diese Vorfälle hängen nicht unter einander zusammen."

Molière hatte bisher die Fabel fast immer nur anderen Dichtern entlehnt. Er hat nach dieser Seite seine Erfindungskunst nur wenig entwickelt, die sich doch in seiner auf der intimsten Naturbeobachtung

beruhenden Darstellung der Charaktere, ihrer Wechselbeziehungen und Situationen so überaus reich und treffend gezeigt. Jetzt tritt er zum ersten Male auch hierin noch selbständig auf und es kann kaum befremden, wenn man ihn etwas weniger glücklich dabei als auf dem ihm schon so geläufigen Gebiete findet — ein Contrast, der um so auffälliger hervortreten mußte, je höher die dabei gestellte Aufgabe war, je vollendeter er sich darin in der Zeichnung und Entwicklung einzelner Charaktere und einzelner Situationen, so wie in der Behandlung des Verses und der Sprache zeigte, je feiner die Satire und der Witz, je reicher und tiefer der Gedankengehalt dieser neuen Dichtung war.

Wenn die heutigen französischen Literargeschichtschreiber sich meist an diesen, gewiß nicht zu unterschätzenden, Vorzügen in dem Umfange genügen lassen, um dieses Lustspiel für den Gipfel der ganzen komischen dramatischen Literatur zu erklären, so vergessen sie doch, daß ihm nach den von ihnen noch immer hoch gehaltenen Vorschriften des Aristoteles, eines der wesentlichsten Merkmale dazu fehlt; insofern dieser Philosoph nicht unmittelbar in den Charakteren und Situationen, sondern erst in der Handlung d. i. in einer bestimmten Art der Verknüpfung der einzelnen Charaktere und Situationen zu einem einem bestimmten Zweck entsprechend geordneten Ganzen, das erste Erforderniß eines jeden Drama's gesehen hat. Denn obschon Handlung ohne Charaktere und Situationen nicht denkbar ist, so können diese doch in sehr vollendeter Weise zur Darstellung kommen, ohne deshalb dramatische Bedeutung gewinnen zu müssen, ohne eine dramatisch entwickelte, in sich abgeschlossene Handlung zu bilden. Das ist nun gerade in dem vorliegenden Stücke der Fall, in welchem der Dichter die aus einer zu hohen Meinung von sich selbst entspringende Einseitigkeit einer in Menschenfeindlichkeit ausartenden ideellen Lebensauffassung im komisch satirischen Lichte darzustellen beabsichtigte. Es scheint jedoch, daß er selbst allzusehr auf der Seite des Alceste stand, um dies völlig erreichen zu können. Das Unbefriedigende und Peinliche des Stücks liegt nicht sowohl, wie man öfter gesagt hat, darin, daß ein im Grunde edler und ehrenhafter Charakter wegen einer ihm anhaftenden Einseitigkeit in ein komisches Licht gestellt wird, da dies ja in so vielen Stücken mit Erfolg geschieht, als darin, daß dieses Licht ein so unsicheres schwankendes ist, und den Beschauer in Zweifel läßt, ob der Dichter

die Einseitigkeit seines Helden auch wirklich satirisch beleuchten wollte oder dieselbe nicht doch zuletzt bis zu einem bestimmten Grade selbst für berechtigt hielt. Auch hat Alceste in der That vollkommen Recht mit der Welt, in der man ihn bisher leben gesehen, zu brechen, selbst mit Elianten, die sich so rasch für die ihr von ihm verweigerte Liebe zu entschädigen weiß. Sein Unrecht und seine Beschränktheit besteht einzig darin, daß er in dieser Welt, schon die Welt überhaupt sieht, daß er sie gerade vorzugsweise in diesen flachen, zweideutigen Elementen gesucht und in ihnen allein schon zu finden geglaubt, daß er sich von ihr durch Climène und Philinte so mächtig angezogen gefühlt hat. Gerade diese Beschränktheit und Einseitigkeit hat aber der Dichter ins volle Licht zu setzen versäumt oder doch die dafür ins Spiel gebrachten Mittel nicht glücklich gewählt. Eine zweite Schwäche des Stücks liegt aber in der schon von Schlegel hervorgehobenen Armuth der Handlung und in dem geringen thätigen Antheil, den Alceste selbst an dieser noch nimmt. Einen Menschenfeind verliebt und verliebt in einen seiner unwürdigen Gegenstand darzustellen, bot ohne Zweifel ein Motiv von komischer Wirkung dar. Da die Liebe in ihren Wirkungen ganz unberechenbar, so nehme ich auch an diesem Verhältnisse durchaus nicht den Anstoß, den Schlegel genommen hat. Allein dieses Verhältniß, welches bis zu seinem endlichen, gleich von Anbeginn drohenden Bruche eine nur mäßige Entwicklung hat, ist für fünf Akte doch wohl zu unbedeutend. Wie gering aber ist selbst an ihr noch der Antheil Alceste's. Was trägt er zu dieser Entwicklung eigentlich bei? Ja, wie unbedeutend ist selbst noch die seines eigenen Charakters, der bis zu dem Entschlusse, die Welt zu verlassen und sich in Einsamkeit zu begraben, keine weitere Steigerung erfährt. Auch die schließliche Entlarvung der koketten Celimène und der daraus entstehende Bruch wird, wie Schlegel schon richtig bemerkt, weniger durch ihn, als durch andere Personen herbeigeführt. Alceste erscheint darin ganz nur als eine träge, contemplative, theoretische Natur, die zwar eine strenge Kritik an ihren Umgebungen ausübt, ohne doch selbst irgend bemüht zu sein, Besseres aufzusuchen oder Besseres aus ihnen zu entwickeln, weil er an dem Erbübel der französischen Tragödienhelden leidet, mehr zu reflectiren, als zu handeln. Alceste hat hierin einen verwandten Zug mit Hamlet und gewiß würde der Dichter diese Seite seiner Natur und seines Charakters eben so gut zum Gegenstande einer

komischen Handlung von großer Wirkung haben machen können, wie sie Shakespeare in so mächtiger Weise zum Gegenstande einer tragischen Handlung gemacht hat. Die Aehnlichkeit Hamlets und Alceste's ist aber nur eine äußerliche. An dramatischer Bedeutung stehen sie weit von einander ab.

Der Misanthrope wurde am 4. Juni 1666 zum ersten Male gegeben und erschien auch in diesem Jahre im Druck. Die Kritik sprach sich ganz ungetheilt lobend darüber aus. Er hatte 20 Wiederholungen, denen nach einiger Unterbrechung noch fünf weiterefolgten. Dies war ohne Zweifel ein gutes Ergebniß, es blieb aber doch hinter dem, den die meisten der übrigen Hauptwerke des Dichters bei ihrem Erscheinen gefunden, zurück.

Dem Misanthrope folgte noch in demselben Jahre Le médecin malgré lui*), also wie der Titel schon andeutet, wieder eins der gegen die Aerzte gerichteten Stücke, dem zwei frühere kleine Farcen des Dichters: Le Fagotier und Le médecin par force zu Grunde liegen sollen, wie diesen selbst wieder Stegreifspiele des italienischen Theaters. Doch sind wohl noch einzelne Züge einer alten französischen Farce entlehnt, deren Quelle ein von Moland mitgetheiltes fabliau zu sein scheint. Das auf das volle Lachen ausgehende, ins Possenhafte schweifende Stück erreichte vollständig diesen Zweck und hatte einen unbestrittenen Erfolg.

Ein so großer Dichter Molière auch war, ordnete er sein poetisches Interesse dem des Theaterdirectors doch vielfach unter. Dem schauspielerischen Effecte brachte er nur zu oft manche höhere Forderung zum Opfer und wie er, um seinen Dichtungen auf der Bühne eine größere Anziehungskraft zu geben, sie in ganz unmittelbare Beziehung zu bestimmten Persönlichkeiten des Lebens zu bringen liebte, nahm er bei ihrer Ausführung aus gleichem Grunde auch wieder Rücksicht auf das besondere Talent, auf die Persönlichkeit seiner einzelnen Darsteller. Größer noch waren die Rücksichten, die er auf die Neigungen, den Geschmack und die Wünsche seines Königs zu nehmen hatte. Sie rissen seine poetische Thätigkeit öfter in eine Bahn, die er sonst schwerlich verfolgt haben würde. Wenn diese Nachgiebig-

*) Erste Ausgabe 1667.

keit aber auch einen Theil seiner dichterischen Kraft absorbirte, so kam sie seinen ernsteren Arbeiten doch wieder zu Gute, weil er hierdurch für sie in der Gunst des Königs einen mächtigen Rückhalt gegen die Anfeindungen seiner unzähligen Neider und Feinde gewann. Doch hat Despois*) theils nachgewiesen, theils wahrscheinlich gemacht, daß das Verhältniß Molière's zu Ludwig XIV. keineswegs ein so vertrauliches war, wie es verschiedene darüber in Umlauf gebrachte Anecdoten glauben lassen möchten.

In Folge dieser Rücksichten waren nun auch in den Jahren 1666 und 67, neben den schon berührten ernsteren Arbeiten die Balletcomödie Mélicerte und das Ballet des muses mit der Pastorale comique und dem kleinen reizenden Lustspiel: Le sicilien ou l'amour peintre entstanden, welches letztere, wie man sagt, Beaumarchais zu seinem Barbier von Sevilla mit angeregt haben soll.

Inzwischen hatten aber die Anstrengungen Molière's nicht hingereicht, den Tartuffe zur Aufführung bringen zu dürfen. Doch scheint es ihm endlich gelungen zu sein, mündlich die Genehmigung des König dazu unter gewissen Bedingungen zu erlangen, so daß er, eine Abwesenheit des letztern benutzend, der sich auf den Kriegsschauplatz nach Flandern begeben hatte, ihn am 5. August 1667 öffentlich unter dem Titel L'imposteur zur Aufführung bringen ließ. Obschon er den Tartuffe in einen Weltmann verwandelt und die anzüglichsten Stellen unterdrückt oder gemildert hatte, erhob sich doch sofort ein neuer Sturm gegen ihn, welcher schon am nächsten Tage ein polizeiliches Verbot dieses Stücks, zur Folge hatte. Erst zu Anfang des Jahres 1669 erlangte der Dichter endgiltig das Recht zur öffentlichen Aufführung desselben, welche am 9. Februar d. J. mit ungeheuerem Erfolg endlich statt hatte.

Die Scheinheiligkeit war schon von Alters her, sowohl in Frankreich, wie in Italien ein Gegenstand der Verspottung gewesen. Molière erhielt daher die Anregung zu seiner Dichtung nicht nur vom Leben. Er konnte den Charakter der Scheinheiligen und seine Verspottung schon in den alten Fabliaux und Farcen, im Gedichte vom Fuchs, im Roman von der Rose, in der Satire Ménippée, im Decamerone des Boccaccio, in der Mandragola des Machiavelli und in

---

*) Le théâtre français sous Louis XIV. S. 30 ff.

den Lustspielen Aretinos finden. Moland weist auf verschiedene Aehnlichkeiten des Tartuffe mit einzelnen dieser Dichtungen hin, besonders auf die mit Aretin's Lo ipocrito.*)

Obschon die Angriffe auch jetzt noch nicht schwiegen, war der Erfolg doch ein zu großer, als daß die Dichter und Theater sie offen ausgeübt hätten. Die dramatische Satire, La critique du Tartuffe, ein sehr mittelmäßiges Machwerk, kam, wie es scheint, gar nicht zur Aufführung. Wohl aber bemächtigten sich die Geistlichen dieses Streits, deren Feindseligkeit sich bis weit über das Grab des Dichters hinaus erstreckte. Keine Geringeren als Bourdaloue und Bossuet betheiligten sich daran.

Molière's Tartuffe ist zu allgemein bekannt, um auf den Inhalt desselben näher hier einzugehen. Er ist voll dramatischer Bewegung, voll dramatischen Lebens. In der Zeichnung und Entwicklung der Charaktere, die hier tiefer, als in allen seinen übrigen Stücken von ihm erfaßt worden sind, erscheint er auf seiner vollen Höhe. Dagegen sind gegen die Auflösung mit Recht Bedenken erhoben worden. Ob Molière in diesem Stück die eigentliche Sphäre des komischen Dichters nicht überschritten, ist eine Frage, die gewiß zu allen Zeiten in verschiedenem Sinne beantwortet werden wird. Es wird immer einen gemischten und getrübten Eindruck machen, wenn Dinge, welche vorzugsweise unter den sittlichen Gesichtspunkt fallen und eine ernste Beurtheilung fordern, unter den des Lächerlichen gestellt und hiernach behandelt werden. Nicht, daß ernste Gegenstände nicht ebenfalls ihre lächerlichen Seiten darbieten und diese hervorgekehrt werden können, sondern nur weil die Schwierigkeit diese allein und nicht zugleich das, was eine ernste Behandlung fordert, ins komische Licht zu ziehen, eine so große ist. Ich glaube, daß Molière dieser Schwierigkeit durch eine übertreibende Darstellung des Lächerlichen begegnen zu können glaubte, so daß das Stück hierdurch zuweilen an das Chargirte streift. Shakespeare ist in der komischen Behandlung ernster Gegenstände vielleicht weiter, als Molière gegangen, aber er hat jene Gefahr glücklicher zu umgehen gewußt. Die Schlechtigkeit Don Juans (in Viel Lärm um nichts), der Egoimus und die Rachsucht Shylocks bleiben unsrer Verurtheilung vollständig preisgegeben, obschon die Verkehrtheit ihrer

*) Moland, Molière et la comédie italienne. II. édit. Paris. 1867. S. 209.

Handlungsweise ins komische Licht gerückt ist. Und während Molière gerade das Gefährliche seines Gegenstandes hervorhebt, ist Shakespeare immer bemüht, der Gefahr, mit welcher die Situationen drohen, im Voraus die Spitze abzubrechen und uns einen heiteren Abschluß erwarten zu lassen. So zittern wir nicht vor Shylocks Messer, weil die Gegenwart Porzia's im Gewande des Richters uns einen heiteren Ausgang verbürgt. So brauchen wir um das Schicksal Hero's nicht allzu bekümmert zu sein, weil wir bereits wissen, daß ihre Unschuld an's Licht kommen wird.

Die ästhetischen Bedenken, welche sich hiernach gegen den Molière-schen Tartuffe erheben lassen, werden aber durch die Vorzüge dieser Dichtung niedergeschlagen, welche immer als ein Meisterstück der französischen Bühne, ja der ganzen neueren Bühne zu betrachten sein wird.

Zwischen den beiden ersten öffentlichen Vorstellungen dieses Stücks trat der Dichter mit seinem Amphitryon (13. Juni 1668) und seinem George Dandin (18. Juli 1668) hervor.*) Beide Stücke machen in übermüthiger Weise den Ehebruch zum komischen Gegenstande der Darstellung, nur daß in jenem das Weib ihn bewußtlos in der vollen Unschuld der Liebe, in diesem aber in bewußter Auflehnung gegen die Pflichten der Ehe vollzieht. Beide geben den betrogenen Ehemann unbarmherzig dem allgemeinen Gelächter Preis. Es ist hier allerdings nichts oder nur sehr wenig von dem zu finden, was Molière doch selbst in seinem 1664 an den König gerichteten Placet als die Aufgabe (devoir) der Komödie bezeichnet hatte, nämlich indem sie vergnüge, zu bessern. Eher könnte man im George Dandin, welchem wahrscheinlich Boccaccio's vierte Novelle des siebenten Tages zu Grunde liegt eine Aufforderung zu schamloser Leichtfertigkeit finden. Der sophistischen Lobpreisung fehlt es aber auch hier nicht an Gründen der Rechtfertigung. Au dénouement — (heißt es in einer Schrift von E. Rombert) — „le vice representé par Angélique quitte la partie impuni et triomphant, tandis que la sottise representée par George Dandin est seule châtiée. Il est vrai; mais une oeuvre d'art n'embrasse pas le monde entier, on ne saurait tout dire à la fois.“ „Molière,

*) Die erste Ausgabe des Amphitryon erschien 1668, die des George Dandin 1669.

heißt es dann weiter, wollte eben nur die Thorheit des über seine Verhältnisse hinausgehenden George Dandin, nicht aber die übrigen dargestellten Gebrechen angreifen, das war sein Recht, nur dort, nicht aber hier, habe man also Belehrung von ihm zu fordern."

Amphitryon steht beträchtlich höher als George Dandin. Er ist dem Plautus nachgebildet, worin Molière übrigens in Rotrou schon einen Vorläufer hatte. Er übertrifft aber das Vorbild an Feinheit und Reichthum der komischen Erfindung. Bemerkenswerth ist noch die metrische Behandlung des Stückes, welches in freien Versen mit gekreuzten Reimen geschrieben ist.

Auch dem ebenfalls in diese Zeit fallenden Avare, — er wurde zum ersten Mal am 9. September 1668 gegeben*) — diente Plautus zum Vorbild. Er ist, wie der Aridosio des Lorenzino de' Medici, den Larivey unter dem Titel: Les Esprits, ins Französische übertrug, der Aulularia nachgebildet. Moland weist noch überdies auf einige Aehnlichkeiten des Molière'schen Stückes mit Ariosto's I suppositi, mehreren Canevasi der Commedia dell' Arte und La belle Plaideuse des Boisrobert hin. Anfänglich hatte das Stück übrigens nicht den erhofften Erfolg und es ist immerhin wahrscheinlich, daß J. J. Rousseau den Grund davon traf, indem er sagte: „Es ist ein großes Laster, geizig zu sein und Wucher zu treiben, aber es ist ein noch viel größeres, daß ein Sohn seinen Vater bestiehlt, ihm alle Ehrfurcht verweigert, ihm tausend beleidigende Vorwürfe macht und als dieser hierdurch aufgebracht, ihn mit seinem Fluche bedroht, mit der Miene eines Possenreißers antwortet, daß er mit seinem Geschenke nichts anzufangen wisse." Goethe hielt es dagegen mit Recht für einen großen Zug in Molières Geizigen, daß dieses Laster das natürliche Gefühl zwischen Vater und Sohn zerstört habe, allein er bezeichnete diesen Zug zugleich als einen tragischen. Dem Tragiker würden zwei Wege offen gestanden haben, diesen Zug zu benützen, er würde die Schuld des Vaters in dem Sohne haben fortwirken und diesem hierdurch seinem Untergange mit zutreiben, oder ihn tugendhaft aus dem Conflicte, in den ihn des Vaters Schuld verstrickt, hervorgehen lassen gekannt haben. Daß aber von Molière dies Verbrechen und die Unnatur des Sohnes nicht nur — wozu er berechtigt war — als die Folge der Verbrechen

*) Der erste Druck ist von 1669.

und der Unnatur des Vaters hingestellt, sondern zugleich die Lacher auf des ersteren Seite gezogen werden und dieser gewissermaßen triumphirend aus den Conflicten des Stücks hervorgeht, wird auf jedes natürliche Empfinden einen peinlichen Eindruck machen.

Molière hat der Handlung seines Stücks eine ungleich reichere, kunstvollere Entwicklung gegeben, als sie es bei Plautus hatte. Dies hat ihn aber genöthigt, die Lebensumstände der Hauptfigur zu compliciren. Harpagon ist kein gewöhnlicher Geiziger, der sich auf die äußerste Nothdurft zurückzieht. Er glaubt seiner Geburt, seinem Stand, seinem Reichthum gewisse Rücksichten schuldig zu sein. Diese Rücksichten und die ihm noch überdies verliehene Verliebtheit gerathen mit seinem Geiz in einen lächerlichen Conflict. Doch wenn dies auch dazu beigetragen, dem Lächerlichen eine größere Mannichfaltigkeit zu geben, so wird man doch Schlegel einräumen müssen, daß die Anhäufung so vieler verschiedener, sich hier und da sogar widersprechender Züge den Charakter etwas Chargirtes und Gesuchtes giebt. Immerhin gehört der Geizige zu den bedeutendsten Schöpfungen Molière's und hat durch die der Schauspielkunst in dem Hauptcharakter gestellte bedeutende und glänzende Aufgabe einen ausdauernderen Erfolg, als die meisten anderen seiner Stücke auf der Bühne, besonders der deutschen, gehabt.*)

Es folgte jetzt wieder eine Reihe für den Hof gearbeiteter Festspiele und Balletkomödien: Monsieur de Pourceaugnac (6. October 1669), Les amants magnifiques (4. Februar 1670), Le bourgeois gentilhomme (13. October 1670) und Psyché (17. Januar 1671)**). Unmittelbar nach der Darstellung des ersten dieser Stücke, erschien das schon früher erwähnte Pamphlet: Elomire hypocondre ou les médecins vengés von dem Pseudonym: Le boulanger de Chaloussay. Es ist nicht wie der Titel annehmen läßt, zur Vertheidigung der Aerzte geschrieben, sondern ein Angriff auf den Privatcharakter des Dichters. Der Verfasser, welcher mit den Verhältnissen desselben, die er geflissentlich entstellt hat, vertraut gewesen sein muß, ist gleichwohl unerkannt geblieben.

---

*) Der Geizige wurde zweimal in Versen bearbeitet. Das erstemal 1775 von Maihol. Das zweitemal in Blankversen von dem Grafen St. Leu, (Louis Bonaparte) Rom 1825, mit einem Essai sur la versification.

**) Sie erschienen der Reihenfolge nach zuerst 1670, 1682, 1671 und 1671 in Druck.

Zu Les amants magnifiques gab Ludwig XIV. selbst die allgemeinen Umrisse an: Zwei fürstliche Nebenbuhler sollten bei einem Aufenthalte während der pythischen Spiele im Thale von Tempe in der mit allem Aufwand der Galanterie ausgestatteten Bewirthung einer schönen Prinzessin wetteifern. Molière lehnte sich bei seiner Darstellung an Corneille's Don Sanche de Aragon und seine eigne Princesse d'Elide an. — An der Psyché arbeitete er im Verein mit Corneille, Quinault und Lully. Lully war überhaupt der musikalische Mitarbeiter an all seinen höfischen Spielen. — Den bedeutendsten selbständigen Werth der vier hier vorliegenden Stücke hat aber entschieden Le bourgeois gentilhomme. Er ist im Genre der spanischen Comedias de figuron gearbeitet und streift dabei an das der pièces à tiroir, wobei er vielfach, besonders am Schluß, in die Burleske übergeht. Auch gehört er zu denjenigen Stücken Molière's, in denen die Zeitfarbe zu sehr dominirt, als daß es heute ganz unmittelbar die frühere Wirkung noch ausüben könnte. Es wird den Eindruck des Veralteten machen, wenn man es nicht unter den historischen Gesichtspunkt rückt und ihm hierdurch ein neues, der ursprünglichen Absicht fremdes Interesse verleiht.

Les fourberies de Scapin, welche am 24. Mai 1671 *) zu erster Aufführung kamen, sind dem Phormion des Terenz verwandt. Auch sollen ein paar Scenen eines von seinem Schulfreund Cyrano de Bergerac verfaßten Stücks, Le pédant joué, darauf eingewirkt haben. Der Vorwurf Boileau's, daß Molière seiner Kunst zuweilen durch possenhafte Uebertreibung geschadet **), bezog sich vor allem auf dessen Scapin. In der That geht dieses Stück sehr ins Burleske über und beweist, welchen Einfluß die Commedia dell' arte bis zuletzt auf Molière ausgeübt hat. Doch war die Charge hier sicher beabsichtigt und in der Natur der Gattung begründet. Der Tadel würde sich daher mit mehr Recht auf diejenigen Stücke anwenden lassen, in denen letzteres der Fall eben nicht ist.

La comtesse d'Esbargnas (2. Dec. 1671) bildete einen Theil

*) Es erschien noch in demselben Jahre im Druck.

**) Peutêtre de son art eût remporté le prix,
Si moins ami du peuple, en ses doctes peintures
Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures.
Quitte pour le bouffon l'agréable et le fin
Et sans honte à Terence allie Tabarin.

des Ballet des ballets, zu dessen Erfindung Molière ebenfalls wieder vom König beauftragt war. Derselbe hatte sogar die beliebtesten Stellen der in den letzten Jahren aufgeführten Ballete ausgewählt, Molière sollte dieselben durch seine Dichtung in eine geschmackvolle Verbindung bringen. Den Prolog und die Intermedien entnahm er dazu seinen früheren Balletkomödien. Als völlig neu erschien aber das oben genannte einactige Lustspiel darin, welches die Lächerlichkeit einer Kleinstädterin geißelt, welche bei einem flüchtigen Besuche der Hauptstadt etwas von dem Tone der vornehmen Welt aufgeschnappt hat und nun in der Provinz damit renommirt.

Das Jahr 1672 brachte wieder eines der berühmtesten Werke des Dichters: Les femmes savantes (11. März). Er hatte darin den Gedanken seiner Précieuses ridicules wieder aufgenommen, um ihn zu bedeutenderer Ausführung zu bringen. Auch hat man gelobt, daß dem Begriff der Familie von ihm darin eine höhere Auffassung, als sonst, gegeben worden ist. Doch ist der unmittelbare Genuß auch an dieser Dichtung heute vielfach durch das Dunkel der Zeitbeziehungen und durch die Zeitfarbe erschwert. Gegen den Tadel Schlegel's, daß das, was Molière darin als die richtige Denkart angesehen wissen wollte, ebenfalls wieder eine satirische Behandlung verdiene, wendet Moland zwar ein, daß Molière die ihm hierbei untergelegte Absicht gar nicht gehabt. Ja Goethe meint sogar, Schlegel habe es Molière nur nicht verzeihen können, die Affectation gelehrter Frauen lächerlich gemacht zu haben, weil er wahrscheinlich gefühlt, daß dieser, wenn er ihn nur gekannt, ihn auch selbst mit verspottet haben würde. Die Richtigkeit dieser letzten Bemerkung zugegeben, wird man doch einräumen müssen, daß auch Schlegel in seiner Beurtheilung „die Ziererei einer falschen Geschmacksbildung“ und „die Aufgeblasenheit eines leeren Wissens“ als Narrheit bezeichnet hat und seinem Einwande eine, wenn schon nur beschränkte Wahrheit zu Grunde liegt, welche gerade das trifft, worin sich Molière und Shakespeare unterscheiden und was trotz der großen Bedeutung eines jeden von ihnen, eine so große Kluft zwischen ihnen reißt.

Molière war bereits seit einigen Jahren leidend gewesen. Die außerordentlichen geistigen und körperlichen Anstrengungen, welche er so lange Zeit auf sich genommen, hatten die Kräfte seiner fein organisirten Natur endlich erschöpft, wozu seine häuslichen Wirren mög-

licherweise mit beigetragen haben, wenn es überhaupt wahr, daß, wie Moland berichtet, Molière längere Zeit in offenem Zerwürfnisse mit seiner Gattin gelebt hat und dieses nur durch die Bemühungen seiner Freunde gegen Ausgang des Jahres 1670 wieder ausgeglichen worden ist. Bei den unreinen Quellen, aus denen fast alle diese Nachrichten fließen, vermag ich aber auch hier mein Bedenken nicht zu unterdrücken.

Obschon Molière bereits mehreren Ausbrüchen der traurigen Krankheit ausgesetzt gewesen war, welche sein frühzeitiges Ende herbeiführte, vermochten die Vorstellungen seiner Umgebung, sich zu schonen, doch nichts über ihn. Das Interesse für seine Kunst, die Pflichten seines Berufs hielten ihn unerschütterlich auf seinem Posten fest. Es beweist eine bewundernswürdige Freiheit des Geistes, daß er in der Zeit, da ihm der Tod schon drohend zur Seite ging, ein Stück, wie Le malade imaginaire, zu schreiben und die Titelrolle zu spielen vermochte. Es wurde am 10. Februar 1673 gegeben und war sein Schwanengesang. Am 17. Februar, dem Tage der vierten Wiederholung fühlte er sich so unwohl, daß er darin die Annäherung seines Todes erkannte. Gleichwohl gab er es nicht auf, die Rolle am Abend zu spielen. Mitten in der Rede bei dem Worte juro, wurde er von einem Krampfe ergriffen, den er unter einem convulsivischen Lachen zu verbergen suchte. Noch in derselben Nacht, in den Armen zweier barmherzigen Schwestern, unter der Pflege Baron's und seiner Frau, gab er den Geist auf.

Der Pfarrer von St. Eustache verweigerte dem Todten die Beerdigung an geweihter Stätte und unter den Feierlichkeiten der Kirche, weil ihn sein Stand von den Segnungen derselben ausschlösse und er es versäumt hätte, seinen Frieden mit ihr zu machen. Die Wittwe wendete sich im Vereine mit Molière's Schwager und Levasseur an den Erzbischof von Paris, Harley von Champvallon, indem sie geltend machten, daß Molière vergeblich nach zwei Geistlichen geschickt, die ihm den Trost der Kirche ausdrücklich verweigert hätten, sowie daß er noch letzte Ostern die heiligen Sakramente zu St. Germain empfangen habe. Der Erzbischof bewilligte, sei es aus eigenem Antriebe, sei es auf Wunsch des Königs, an den Mad. Molière sich ebenfalls in ihrer Bedrängniß gewendet hatte, die Beerdigung an geweihter Stelle mit der Einschränkung, daß sie erst nach Sonnenuntergang stattfinden dürfe und nur zwei Priester dabei assistiren, auch keine Messen für ihn gelesen werden sollten.

Am 21. Febr. um 9 Uhr Abends fand die Beerdigung statt. Vier Geistliche trugen den Sarg, drei andre begleiteten den Zug, 6 Kinder trugen brennende Kerzen auf silbernen Leuchtern voran, einige Diener folgten mit brennenden Fackeln. Es scheint also, daß die Geistlichkeit doch noch weitere Zugeständnisse gemacht. Die Leiche wurde unter einem ungeheuren Andrang von Menschen auf dem Kirchhof von St. Joseph begraben. Wahrscheinlich befürchtete man Unruhen, da man der Wittwe rieth, Geld unter die Leute zu werfen, was auch von ihr unter den rührendsten Bitten geschah, für ihren todten Gatten zu beten.*)

Molière hinterließ eine einzige Tochter, Esprit Marie Madelaine Poquelin-Molière, die 1665 geboren, sich in ihrem 40. Jahre mit dem Sieur Montaland verheirathete und 1723 kinderlos starb.

Ludwig XIV. nahm, wie es scheint, an dem Tode des großen Dichters nicht den Antheil, welchen man von ihm nach den Beziehungen, in den dieser zu ihm gestanden, erwarten konnte. Im Uebrigen war aber die Theilnahme eine sehr große. War Molière doch schon, da er lebte, trotz der Anfechtungen, die er erfuhr, zu den bedeutendsten Männern der Zeit, zu den größten Dichtern der Welt gerechnet worden. Eine ungeheure Menge von Nachrufen und Epitaphen, sowie verschiedene Schriften und Stücke über ihn, traten hervor. Gleichwohl wußte man zu Anfang des 18. Jahrhunderts seine Grabstätte nicht mehr mit Sicherheit anzugeben. 1750 sollen die Gebeine Molière's und Lafontaine's vom Kirchhofe in die Kirche von St. Joseph überführt worden sein, doch ist es, wie Moland sagt, wahrscheinlich, daß als man dieselben 1799 nach den Petits Augustins und 1817 von da nach dem Père la Chaise übertrug, es nur die Reste zweier Unbekannten waren. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Ansehen Molière's in Frankreich überhaupt gegen die Comédie larmoyante zurückgetreten, so daß selbst der Tartüffe keine vollen Häuser mehr machte. Eine Wendung zum besseren ging von der Akademie aus, welche 1769 die Darstellung der Verdienste Molière's zur Preisaufgabe und das Studium seiner Werke zu einem Gegenstande gelehrter Untersuchung machte. Von dieser Zeit mehrten sich

*) Siehe den Bericht des Geistlichen Boivin, Doctor der Theologie an St. Joseph in den Considérations historiques et artistiques sur les monnaies de France 1851. p. 193, der sich bei Moland VII p. 389 abgedruckt findet.

die Schriften über ihn und die Ausgaben seiner Werke.*) Auch die Bühne nahm die Darstellung derselben wieder auf. Die Bemühungen des Schauspielers Lekain, Molière ein Denkmal zu setzen, scheiterten (1773) gleichwohl noch an der Theilnahmlosigkeit der reicheren Klassen. 1778 wurde jedoch im Sitzungssaal der Academie wenigstens die Büste des Dichters mit der Inschrift: „Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la notre"; zur Aufstellung gebracht; Chamfort bemerkte dazu: „Il faut qu'un corps illustre attende cent années pour apprendre à l'Europe que nous ne sommes pas de barbares." Auch rief dieser Vorgang wieder verschiedene lateinische Schriften und Stücke hervor, so wie eine Menge solcher, deren Held Molière war oder welche Seitenstücke zu den seinigen und Fortsetzungen derselben bildeten. Trotz dieser erneuten Vogue, von welcher Molière's Andenken ergriffen und auf den Gipfel bewundernder Anerkennung gehoben ward, wurde demselben doch erst im Jahre 1844 durch Nationalsubscription ein Denkmal gegenüber dem Hause, in welchem er starb, errichtet. Régnier, ein Mitglied der Comédie française, hatte 1829 die Anregung hierzu gegeben.

Die Franzosen haben Recht, auf Molière stolz zu sein. Er gehört zu den vorzüglichsten Dichtern ihrer Nation, zu den vorzüglichsten komischen Dramatikern aller Zeiten. Wenn es auch eine Uebertreibung ist, ihn auf dieselbe Höhe mit Shakespeare zu stellen, so ist es doch ebenso unangemessen, ihn diesem schlechthin unterzuordnen. Jeder von ihnen bezeichnet den Gipfel einer ganz verschiedenen Ordnung der Geister, einer verschiedenen Kunstanschauung. Shakespeare schrieb für die Menschheit, weil er jede einzelne Erscheinung in ihrer Wurzel zu erfassen strebte und diese nur im Allgemeinmenschlichen suchte. Es war ihm bei seiner Darstellung wesentlich um diese Ergründung und bei dieser Ergründung immer nur um seine Darstellung zu thun. Molière schrieb vor Allem für die Gesellschaft, welche er vorfand, die er durch seine Vorstellungen von ihren Verirrungen, Gebrechen und Lastern zu heilen, ihr aber dabei auch zu gefallen, sie zu belustigen

---

*) Ein möglichst vollständiges Verzeichniß derselben findet sich in der Bibliographie im 7. Bde. der Moland'schen Ausgabe.

**) Soulié, Eudore, Recherches sur Molière. Paris 1863. giebt sowohl hierüber, wie über eine Menge persönliche Verhältnisse des Dichters und seiner Familie actenmäßige Auskunft.

strebte. Obschon er weder einen so universalen Standpunkt einnimmt wie Shakespeare, noch diesen an Tiefsinn erreicht, so drang er doch tief genug in das Leben, welches er schilderte, ein, um seinen Darstellungen eine Lebendigkeit zu geben, die selbst heute nur wenig von ihrer ursprünglichen Bedeutung eingebüßt hat. Er stand in vieler Beziehung so hoch über den Vorurtheilen seiner Zeit, daß es uns bisweilen anmuthet, als ob sie erst hundert Jahre später geschrieben sein könnten. Er war von einem so freien und reinen Kunstgeschmack, daß fast alles, was er geschrieben, noch heute für musterhaft gilt. Er hat dem Alexandriner ein so großes dramatisches Leben gegeben, als es wohl überhaupt möglich ist. Er hat dem Reime eine reizende Mannichfaltigkeit und treffende Pointen verliehen. Am ausdruckvollsten, am charakteristischesten finde ich ihn jedoch in der Prosa, die immer voll Geist, sprühendem Leben und anmuthigster, leichter Beweglichkeit ist. Doch wird man zur völligen Richtigstellung des Bildes auch einiger Mängel mit zu gedenken haben. Daß er das dichterische Interesse zuweilen dem des Schauspieldirectors und Schauspielers unterordnete, hat schon berührt werden müssen. Das letzte hat vielleicht dazu beigetragen, daß ihm die Ausführung der einzelnen Charaktere, Situationen und Scenen immer mehr als die Handlung galt. Sein Beispiel ist vielleicht Ursache, daß die meisten französischen Beurtheiler dem Komischen des Charakters den ersten Rang zuerkennen. Die Pièces à Episodes oder à tiroir sind eine weitere Folge davon und einzelne seiner Lustspiele nehmen wohl hier und da auch unbeabsichtigt den Charakter der letzteren an.

Bei aller Freiheit des Geistes war Molière doch mehr, als er dachte, in den akademischen Regeln z. B. der Einheit des Orts und der Zeit befangen, denen er bisweilen die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge, welche er darstellte, opferte. Auch macht sich bei aller Lebendigkeit und Natürlichkeit seiner Darstellung hie und da ein gewisser Conventionalismus bemerkbar. Befremdender noch ist die Befangenheit in der blinden Verehrung Ludwigs XIV., welche bisweilen in geradezu störender Weise aus seinen Stücken hervortritt, wie z. B. in der Rede des am Schluß des Tartuffe als Deus ex machina agirenden Polizeibeamten:

Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
Un prince, dont les yeux se font jour dans les coeurs
Et qui ne peut tromper tout l'art des imposteurs etc.

Dies erklärt sich nur daraus, daß der Glaube an die Unfehlbarkeit des Königs unter Ludwig XIV., ganz allgemein zu einem Axiom geworden war, daher es z. B. in Chappuzeau's 1674 erschienenem Théâtre français zur Rechtfertigung der Schauspielkunst geradezu heißt: „Il n'y point de profession au monde autorisée par le souverain qui ne soit juste et utile et qui n'ait pour but le bien public." Dagegen halte ich es doch für zuweitgehend, wenn man behauptet, Molière habe in seinem Amphitryon die Maitressenwirthschaft des Königs rechtfertigen und glorificiren wollen, wennschon es wahr ist, daß er gelegentlich den königlichen Geliebten gehuldigt, sich zur Verschönerung der ihnen gewidmeten Feste hergegeben und den Ehebruch in einem dem Geiste der Zeit entsprechenden leichtfertigen Sinne behandelt hat.

Ludwig XIV. hat ohne Zweifel viel dazu beigetragen, daß sich der Genius von Dichtern, wie Racine und Molière frei entfalten konnte, er hat sicher Verständniß für ihre Bedeutung und großes Verdienst um ihre Anerkennung gehabt. Doch ist es irrig zu glauben, daß seine Regierung es war, welche diese und ähnliche Geister hervorgebracht habe. Die Ursachen des Hervortretens des Genies sind zu allen Zeiten in ein tiefes Naturgeheimniß gehüllt, selbst die Entwickelung desselben geht unter den entgegengesetztesten Verhältnissen und Bedingungen vor sich, sie wird nicht nur durch die Gunst, sondern auch oft durch den Widerstand derselben gefördert. Eher ließe sich sagen, daß der bevormundende Einfluß, welchen Ludwig XIV. wie auf fast Alles, auch auf die Literatur und Kunst ausübte, und die durch sein Beispiel um sich greifende Pracht- und Genußliebe erschlaffend auf die Geister einwirken, ihnen die Richtung auf ganz äußerliche Zwecke und Ziele geben und ihre Werke hierdurch verflachen mußte. Wie wenig tiefgehend der Antheil war, den dieser König an den Werken des Genies nahm, beweist der Umstand, daß er die geistige Kraft Racines in einem Werke, das der Natur und dem Vermögen seines Geistes gar nicht entsprach, daß er das Talent Molière's in nichtigen Festspielen vergeuden konnte. Auf diese Weise ist Ludwig XIV. der Entwicklung der Dichtung und Kunst nicht blos förderlich, sondern auch nachtheilig geworden, wozu der in der zweiten Hälfte seiner Regierung immermehr überhand nehmende Geist der Frömmelei und Heuchelei, unter deren Gewand sich eine heimlich

immer weiter um sich fressende Sittenlosigkeit barg, natürlich noch beitrug. Er hatte hauptsächlich das tiefe Sinken der Kunst und Dichtung in den letzten Decennien seiner Regierung zur Folge.

Der Einfluß, welchen das Molière'sche Drama auf die Theater der übrigen Länder Europas ausgeübt hat, denen es doch selbst erst vielfach verschuldet war, ist ein ganz ungeheurer. Deutschland scheint denselben früher, als alle anderen Länder erfahren zu haben. Schon 1670 erschien eine zwar schlechte und unvollständige Uebertragung der Werke des Dichters in Frankfurt a. M.; 1694 eine schon bessere, von Veltheim. Gleichzeitig noch eine andre, der eine französische Ausgabe zur Seite ging. In England gab man seit 1670 ebenfalls schon einzelne Stücke Molière's auf den Londoner Bühnen, meist in vergröberter Umarbeitung. Erst im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde er hier in reiner Gestalt allgemeiner bekannt. Seit 1732, in welchem Jahre eine Prachtausgabe der Werke des Dichters in London erschien, gingen aber gerade von hier die ersten Anregungen aus, die Theilnahme für sie in dessen Vaterlande wieder zu wecken. — In Italien sahen wir Molière ebenfalls schon um das Ende des 17. Jahrhunderts durch Riccoboni in Aufnahme gebracht. 1698 erschien eine italienische Uebersetzung der Werke von Castelli in Leipzig. 1756 die von Gozzi. Der Nachahmungen Gigli's wurde bereits in der Geschichte des italienischen Dramas gedacht. — Am spätesten tritt der Einfluß Molières beim spanischen Theater hervor. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts erschien der Tartuffe auf der Bühne in Lissabon, etwas später der Misanthrope auf der von Madrid. Von jetzt an breitete sich der französische Einfluß mehr und mehr aus, bis er zuletzt die spanische Bühne für länger fast völlig beherrschte.

Die Erfolge und das Beispiel Molière's zogen eine Menge französischer Schriftsteller in seine Bahnen, sei es, daß sie ihm einfach nachahmten, sei es, daß sie auf seinem Wege neue Wirkungen hervorzubringen suchten. Besonders sind es die Schauspieler, welche ähnliche Vortheile, ähnlichen Ruhm zu erwerben trachteten. Von ihnen seien nur Poisson (v. 1657 an), Dorimond (v. 1658 an), De Villiers (v. 1659 an), Brécourt und Chevalier (v. 1660 an), Rosimont und Hauteroche (von 1668 an), Champmeslé (v. 1671 an), Baron und Dancourt (v. 1685 an), hervorgehoben; aus den Reihen der neben ihnen auftretenden Dichter und Schriftsteller aber Thomas Corneille,

Quinault v. 1653 an, Lafontaine (v. 1656 an), Saumaise und Chappuzeau (v. 1656 an), Montfleury (v. 1660 an), Boursault (v. 1661 an), De Visé (v. 1663 an), Bruies und Palaprat (v. 1689 an), Dufresny (v. 1692 an), Regnard (v. 1694 an.)

Wie Pierre Corneille und sein jüngerer Bruder Thomas ist auch Quinault zuerst mit Komödien aufgetreten. Sie waren meist unter spanischem Einfluß entstanden, ja oft nichts weiter als freie Ueberarbeitungen spanischer Stücke; so La Fantôme amoureuse nach Calderon's Galan fantasma, Les coups de l'amour et de la fortune, nach desselben Dichters Lances de Amor y Fortuna ꝛc. Thomas Corneille versuchte sich überhaupt in den verschiedensten Gattungen, sodaß er sich später auch noch auf die pièces de machines warf, von denen ich seine Circé schon zu berühren gehabt habe. Auch das in dieses Genre einschlagende Lustspiel L'inconnue (1675) hatte einen ungeheuren Erfolg. Von anderer Art war jedoch der, welchen das Lustspiel La devineresse erzielte. Er hing mit dem Interesse zusammen, welches damals ein bedeutender Criminalprozeß erregte, der sich vor den gegen das Verbrechen der Hexerei und Giftmischerei eingesetzten Chambres ardentes abgespielt hatte. An allen diesen drei Stücken war Jean Dauneau de Visé mit betheiligt, welcher überhaupt in den literarischen Angelegenheiten der Zeit eine nicht unbedeutende Rolle spielte. 1645 geboren und einer alten Pariser Familie entstammend, war er ursprünglich zum geistlichen Stande bestimmt worden, aber seine poetischen Neigungen führten ihn zur Schriftstellerei. Er schrieb Novellen und Bühnenstücke, gab 1672 die Zeitschrift Le Mercure galant heraus, die er mit einer nur kurzen Unterbrechung bis 1710 fortsetzte. Sein erster dramatischer Versuch war die Zélinde, sein bedeutendstes Werk dieser Art das Lustspiel La mère coquette ou les amants brouillés. Es wurde aber durch das gleichnamige Stück Quinault's, dem er den Plan dazu mitgetheilt hatte, weit überflügelt, obschon das seinige mehrere Züge enthält, die man bei letzterem ungern vermißt. Quinault's Mère coquette ist dasjenige dramatische Werk dieses Dichters, das sich am längsten auf der Bühne erhalten hat. Es ist auch das bedeutendste, wie es ganz allgemein als dasjenige bezeichnet wird, welches sich dem Molière'schen Charakterlustspiel am meisten nähert. Geoffroy hat*) das Quinault'sche

*) A. a. O. II. S. 171.

Stück mit dem De Visé'schen näher verglichen und einige sehr feine Bemerkungen darüber gemacht.

Jean de Lafontaine, geb. 8. Juli 1621 zu Chateau Thierry, gest. 31. März 1695 zu Paris*), der als Erzähler und Fabeldichter eine so hervorragende Rolle spielt, nimmt als Dramatiker nur eine sehr untergeordnete Stellung ein. Es scheint, daß es ihm hierzu an Charakter fehlte, da er fast durch sein ganzes Leben von fürsorgenden Freunden und Freundinnen geleitet worden ist. Gleichwohl hat er vielleicht mehr, als man gewöhnlich annimmt, auf den Charakter des französischen Lustspiels eingewirkt. Freilich nicht durch seine Lustspiele. Oder sollten seine Fabeln und Erzählungen nicht vorzugsweise den Anstoß dazu gegeben haben, daß das französische Lustspiel seit der Mitte des 17. Jahrhunderts ein so großes Gewicht auf die moralische Tendenz legte, und doch zugleich einer gewissen Leichtfertigkeit huldigte? Wußte doch Lafontaine ebenfalls ganz vortrefflich den schlüpfrigen Inhalt mit der moralisirenden Tendenz zu verbinden und durch diese zu decken. Zuletzt weisen freilich beide Erscheinungen gleichmäßig auf eine besondere Seite der Zeit und des französischen Geistes hin, die sie zum Ausdrucke brachten.

Auch hatte das Lustspiel schon von Alters her sich durch die bessernden Wirkungen, die es vorgab, hervorzubringen, gegen die Angriffe der Frommen vertheidigt; wobei noch der Zusammenhang zu berücksichtigen ist, in welchem es nicht blos mit den Farcen und Sotties, sondern auch mit den alten Moralitäten stand. Das Lehrhafte bildete überhaupt immer eine besondere Seite des französischen Geistes, in welchem die Verstandeskräfte ja vorherrschen. Die Satire war nur eine bestimmte Form dieses Lehrhaften, in welcher derselbe durch Witz und Spottlust brilliren konnte. Auch die neue Philosophie, welche in Frankreich aus gleichem Grunde sofort eine praktische Richtung einschlug, hatte vorzugsweise die Moral zum Gegenstande ihrer Untersuchungen gemacht. Schon Montaigne war Moralist. Nachdem aber Descartes mit dem Geist der Methode auch den der Kritik in die Wissenschaft eingeführt hatte, dehnte man die Untersuchungen auf den Charakter des Menschen aus. Dies wirkte auf die künstlerische Auffassung und Darstellung ein, welche

*) St. Beuve, Portraits littéraires I. p. 51. — Geoffroy a. a. O. II. p. 184. Parfait a. a. O. VIII. p. 40.

nun das Charakteristische besonders bevorzugte. Die Philosophen gaben Anregung und Beispiel hierzu. Pascal war in seinen Provinciales darin vorausgegangen. Er hatte die satirische Form gewählt; wogegen in seinen Pensées das moralische Element reiner hervortrat. 1665 gab Rochefoucauld seine Maximen, 1688 La Bruyère seine Caractères de Théophrastes traduits du grec avec les caractères ou les moeurs de ce siécle heraus. Der Einfluß auf die Geschichtsschreibung tritt daneben in der Reichhaltigkeit der Memoirenliteratur der Zeit hervor.

Von den verschiedenen kleinen Stücken, welche Lafontaine verfaßte, hat sich Le florentin am längsten auf der Bühne erhalten, weil einige große Schauspielerinnen, nach dem Vorgang der Adrienne Lecouvreur, die Rolle der Hortense mit in ihr Repertoire aufgenommen hatten. Geoffroy giebt Ragotin, Le veau perdu und La coupe enchantée weitaus den Vorzug, von denen die letzten beiden zuweilen, aber doch wohl mit Unrecht, dem Champmeslé zugeschrieben worden sind.

Samuel Chappuzeau*) verdient hier nur wegen seines Théatre français, dem ersten Versuche einer geschichtlichen Darstellung des französischen Theaters, besondere Hervorhebung. Er scheint in Paris geboren worden zu sein. Sein protestantisches Glaubensbekenntniß veranlaßte ihn aber, sein Glück in anderen Ländern zu suchen, was ihn in ein ebenso unstetes wie wechselvolles Leben riß. Er widmete sich bald der Schriftstellerei, bald der ärztlichen Praxis, bald dem Lehrfache. 1664 im Bade Pyrmont soll er sich mit seinem Lustspiele Les eaux de Pyrmont und der in dasselbe eingelegten Huldigung die Gunst der Herzogin von Braunschweig-Hannover zu erwerben gewußt haben, welche ihn zeitweilig mit der Leitung einer in den königlichen Dienst genommenen französischen Schauspielertruppe in Hannover betraute. Auch wird er als Lehrer Wilhelms III. von England genannt. Er starb, nach Fournel, 1701 in Armuth zu Zell (wohl bei Coblenz). Außer seiner Geschichte des französischen Theaters und vielen andern historischen Schriften, schrieb er auch eine Reihe Lustspiele, von denen Fournel La Dame d'intrigue (1663) mitgetheilt hat, die aber heute ohne Werth sind.

Wichtiger ist Edmé Boursault**), der 1638 geboren, einer der

*) Fournel, a. a. O. I. 358.

**) Parfait, a. a. O. XII. S. 370. Geoffroy, a. a. O. II. S. 187. Fournel, a. a. O. I. 93. Seine Werke erschienen 1725. 2 Bde. Paris.

ersten Familien von Mussi l'Evêcque in Burgund entsprang. Seine Erziehung wurde gleichwohl vernachlässigt. Wie so viele junge Leute der Zeit ergriff er die schriftstellerische Carrière. 1661 mit dem kleinen Stück Le médecin volant betrat er die Bühne. Kurze Zeit später wurde er, wie wir gesehen, in den Kampf der troupe royal mit Molière gezogen, was ihm eine heftige Abfertigung Boileaus zuziehen sollte. Er beantwortete sie mit einer kleinen satirischen Komödie, La satire des satires. Boileau vermochte zwar die Aufführung, nicht aber den Druck derselben zu hindern. Die harmlose Satire wurde aber noch durch das maßvolle Vorwort gemildert, so daß Boileau öfter sagte, Boursault sei der einzige, den er, angegriffen zu haben, bedaure. Von Boursault's Stücken sind Le mercure galant ou la comédie sans tître (1683), Esope à la ville (1690) und Esope à la Cour (1701) weitaus die besten. Das letztgenannte wurde erst nach des Dichters Tode gespielt. der in diesem Jahre starb. — Boursault war ein Mann von Geist, aber ohne Erfindungs- und Gestaltungskraft. Er nahm sich dasjenige Genre zum Muster, welches diese am mindesten fordert und für das Molière in seinen fâcheux das Muster aufgestellt hatte. Er brachte durch den Erfolg dieser Stücke die pièces à tiroir in weitere Aufnahme. Zu diesem Erfolg, der sich hauptsächlich an seinen Esope à la ville knüpfte, trug viel dazu bei, daß er in der Titelrolle dieses Stücks eine überaus dankbare schauspielerische Aufgabe geschaffen hatte, welche von einer Reihe der bedeutendsten Darsteller ergriffen wurde. Zuerst glänzte Raisin darin, späterhin Quinault, Montménil, Lenoue und Monval. Welche Bedeutung diese beiden Stücke hierdurch aber auch auf der Bühne gewannen, so nehmen sie sich doch beim Lesen sehr dürftig aus. Der Schauspieler muß ihnen eben das Beste, das Leben, die charakteristische Eigenthümlichkeit, erst noch hinzubringen

Auch Antoine Jacob de Montfleury*) haben wir schon bei den Streitigkeiten mit Molière zu begegnen gehabt. Er war der Sohn des Schauspielers Jacob de Montfleury, von welchem Chappuzeau sagt, daß er, der einzige Schauspieler der Zeit, gleich groß im Tragischen wie im Komischen gewesen sei. 1540 zu Paris geboren, erhielt Antoine eine sehr sorgfältige Erziehung. Dem Wunsche des

*) Parfait, a. a. O. IX. p. 200. Geoffroy, a. a. O. II. p. 194. Fournel, a. a O. I. p. 213.

Vaters nachgebend, widmete er sich der Jurisprudenz, obschon sein Herz beim Theater war. Schon mit 20 Jahren betrat er als dramatischer Dichter die Bühne mit der Posse Le mariage de rien. Später machte er noch im Finanzfach Carrière, wobei er sich das Vertrauen des Ministers Colbert zu erwerben verstand. Er starb 1685 zu Aachen. In die Händel mit Molière wurde er wohl nur durch die Pietät gegen seinen Vater gerissen.

Ohne eigentliche dichterische Begabung, besaß Montfleury ein gewisses Bühnentalent und eine muntere Natürlichkeit des sprachlichen Ausdrucks, was seinen Stücken zu ihren Erfolgen verhalf. Besonderen Beifall erhielt La femme juge et parti*), obschon es in demselben Jahre (1669) mit dem Tartüffe erschien, daher mit dem Erfolge desselben zu kämpfen hatte. Der Inhalt ist folgender: Eine Frau von ihrem Manne, eines falschen Verdachts wegen, auf einer wüsten Insel ausgesetzt, wird durch die Gunst des Zufalls gerettet. Sie hat als Mann verkleidet im Gefolge des Herzogs von Modena Aufnahme gefunden und kehrt mit diesem in ihre Heimath zurück, wo ihr Mann gerade im Begriffe steht, sich aufs Neue zu vermählen. Es gelingt ihr jedoch, durch die Gunst des Herzogs, die eben erledigte Stelle des Richters zu erhalten, worauf sie ihren Gatten wegen der an seinem Weibe vollzogenen Gewaltthat zur Verantwortung zieht. Die komische Situation besteht darin, daß dieser nun alles in Bewegung setzt, die Schuld seiner Frau zu erweisen und die vermeintlich durch sie erlittene Beschimpfung offenbar zu machen, während doch alles, was er für diesen Zweck thut, nur dazu dient, ihre Unschuld ans Licht zu ziehen. Natürlich giebt sie sich ihm nun zu erkennen.

Dieses seinem Stoffe nach wieder ganz romantische Lustspiel hielt sich lange Zeit auf der Bühne, was auch von ein paar Arbeiten des Schauspielers Noel le Breton, Sieur de Hauteroche**) gilt, nämlich von dessen Crispin médecin, obschon dieses Stück als Nachspiel zu Corneille's Heraclius ausgepfiffen worden war und von L'esprit follet, einer amüsanten Bearbeitung der Calderon'schen Dama duende. Auch von Baron erzielte ein Lustspiel L'homme à bonnes fortunes, mit

*) Fournel hat Les bestes raisonables (1661) mitgetheilt, welche einige sehr komische Scenen enthalten. Er lobt auch L'école des Jaloux (1664). Seine Werke erschienen mit denen seines Vaters. Paris 1705. 2 Bde.

**) Fournel, a. a. O. II. 91.

dem er 1686 hervortrat, einen so großen Erfolg, daß es verschiedene Nachahmungen zur Folge hatte, unter Anderen Dancourts Chevalier à la mode, welcher jedoch sein Vorbild weit übertraf und Regnard's Homme à bonnes fortunes, in welchem der Gegenstand in der grotesken Weise der commedia dell' arte behandelt erscheint. Baron's homme à fortunes ist ein Libertin, der sein Glück bei den Frauen sucht und es im Genuß und Wechsel des Lebens findet. Dancourt's Chevalier à la mode will dagegen sein Glück durch die Frauen machen, indem er sich ihrer, gleichviel ob alt oder jung, zu diesem Zwecke bedient.

Florent Carton Dancourt*) wurde 1661 zu Fontainebleau geboren. Er studierte in Paris bei den Jesuiten, um sich zum geistlichen Stand auszubilden; das Verhältniß, in welches er zu der Schauspielerin Therese le Noir de la Thorillière gerieth, die er entführte, um sowohl seine, wie ihre Familie zur Einwilligung in die Verbindung mit ihr zu zwingen, bewog ihn aber zur Bühne zu gehen. Er debütirte 1685 auf dem Theater français als Schauspieler und mit seinem Notaire obligeant auch als Dichter. 1718 zog er sich aus religiösen Bedenken wieder von der Bühne zurück und starb 1725 fast gleichzeitig mit seiner Frau. Er ist einer der fruchtbarsten Bühnendichter der Zeit. Gebrüder Parfait geben von ihm nicht weniger als 56 Stücke an, von denen die beiden letzten aus den Jahren 1724 und 25 herrühren.**) La Harpe hat Dancourt jedenfalls zu niedrig geschätzt, vielleicht weil er seine besseren Stücke gar nicht gelesen hatte, da er weder den Chevalier à la mode, noch Les bourgeoises à la mode, noch Les vacances, L'été des coquettes und Les curieux de Compiègne erwähnt, die doch sicher zu ihnen gehören. Nur Le mari retrouvé und Les bourgeoises de qualité finden noch neben Le galant jardinier und Les trois cousines bei ihm Gnade. Dancourt war aber wirklich ein Mann von Talent und Geist, voll glücklicher Einfälle und ächter Lustigkeit, wenn auch sein Geschmack nicht gerade schwierig war und seine Intentionen nicht in die Tiefe gingen. Er kennt weder die Zwecke und Ziele der Kunst, noch die des Lustspiels, die er nur zu oft beide ver-

*) Parfait, a. a. O. XV. p. 51. La Harpe, a. a. O. VI. p. 46. Geoffroy, a. a. O. II. p. 231.

**) Die mir vorliegende Ausgabe der Oeuvres de M. Dancourt. 2. Edit. Paris 1711—14 enthält sie natürlich nicht alle.

letzt. Er greift aber frisch in das Leben hinein und knüpft keck an irgend einen Vorfall des Tages an, wobei er wahr in der Schilderung ist. Da er bis in die Zeiten der Regentschaft schrieb und um die Sittenlosigkeit und Verderbniß derselben satirisch zu geißeln, dieselbe bei ihrer schlechtesten Seite erfaßte, ja ihre Gebrechen zum Theil übertrieb, so muß freilich vieles bei ihm durch die Rücksichtslosigkeit der Schilderung beleidigen, vieles auch selbst wieder den Eindruck des Leichtfertigen machen. Nicht weniges erscheint darin auch platt oder unverständlich, was es zu seiner Zeit keineswegs war, weil es durch unmittelbare Beziehung auf das Leben interessirte und zündete. Besonders glücklich war er in der Schilderung der Sitten und Zustände des damaligen Pariser Bürgerthums. Wer diese studiren will, wird sich seiner Stücke immer mit Vortheil bedienen. So läßt sich z. B. aus La femme d'intrigues, welches Stück 1692 erschien, auf's deutlichste erkennen, wie tief die Sitten schon in der späteren Zeit Ludwigs XIV. gesunken waren.

Jean Palaprat,*) 1650 zu Toulouse geboren, wo er auch seine Studien machte, widmete sich der Jurisprudenz. Die Bekanntschaft mit dem Schauspieler Raisin weckte in ihm die Lust zum Theater. Der mit ihm befreundete Abbé de Bruéis theilte mit ihm diese Neigung. David Augustin Bruéis**) war 1640 zu Aachen geboren und ursprünglich Protestant. Er trat aber später zur römischen Kirche über und widmete sich dem geistlichen Stande. Außer verschiedenen geistlichen Werken schrieb er auch eine Geschichte des Theaters und, wie Palaprat, mehrere Stücke für die Bühne, von denen die besten: Le grondeur (1691) und Le muet (1691) mit diesem gemeinsam gearbeitet sind.

Der Grondeur behandelt einen Charakter, welcher zwar keine Ursache hat mürrisch und unzufrieden zu sein, der es aber aus einer zur Gewohnheit gewordenen Disposition des Gemüths ist. Die Schauspieler, besonders Champmeslé, setzten der Aufführung dieses Stückes große Schwierigkeiten entgegen, obwohl Palaprat mit Le ballet extravagant und mit Le concert ridicule bereits Bühnen-

*) Parfait, a. a. O. — La Harpe, a. a. O. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 270.

**) Parfait, a. a. O. XIV. p. 123. — Le Sage, a. a. O. IV. p. 2. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 270.

erfolge erzielt hatte. Die Dichter mußten es von 5 auf 3 Akte zurückführen und selbst dann noch Verschiedenes daran ändern, was eine gewisse Ungleichheit in der Behandlung und ein Sinken gegen den Schluß hin zur Folge hatte. Gleichwohl gehörte es mit zu den besseren und lustigsten Stücken der Zeit, wie die Arbeiten dieser Autoren, welche alles Zweideutige und Schlüpfrige verschmähten, überhaupt meist von einer reinen Lustigkeit sind. Voltaire, welcher den Grondeur, nach Palaprat's eigner Angabe, hauptsächlich dem Abbé de Bruéis zuschreibt, sagt, daß die zehn Bände Streitschriften, die dieser hinterlassen, seinen Namen der Vergessenheit nicht zu entreißen vermocht haben würden; die kleine Komödie Le grondeur, welche allen Farcen Molière's, ja selbst dem Advocat Pathélin überlegen sei, diesem alten Denkmal gallischer Ursprünglichkeit (naiveté), den Bruéis ebenfalls durch seine Ueberarbeitung verjüngt habe; werde ihn aber lebendig erhalten so lange es noch ein Theater in Frankreich giebt. Das Stück wurde nichtsdestoweniger bei seinem ersten Erscheinen mit Zischen begrüßt und 120 Jahre später mit Zischen von der Bühne verjagt, weil, wie Geoffroy sagt, das Parterre plötzlich Anstoß an dem Namen einer Dienstmagd, Cateau, dem Diminutiv von Cathérine nahm; nachdem es inzwischen die größten Erfolge erlebt und das Publikum aufs Beste erheitert hatte. Palaprat selbst, der, wie schon bemerkt, das Hauptverdienst von sich ablehnte, sagt, „daß außer den göttlichen Werken Molière's kein Stück nach dem ersten Pathélin zu so viel Sprichwörtlichkeiten Veranlassung gegeben habe, als dieses, was immer in gewissem Sinne ein Zeugniß für die Güte eines Werkes sei.“ Palaprat starb 1721, sein Freund und poetischer Gesellschafter Bruéis nur zwei Jahre später.

Charles Rivière Dufresny*) war 1648 zu Paris geboren. Er stammte in gerader Linie von jener Bäuerin Annet ab, welche unter den Geliebten Heinrichs IV. als la belle jardinière bekannt ist. Er wurde daher von Ludwig XIV. unterstützt und gefördert, der ihn auch als valet de chambre in seine Dienste nahm. Vielseitig begabt, wie Dufresny war, zeigte er Talent und Geschmack für verschiedene Künste und versuchte sich sowohl in der Poesie, wie in der

*) Parfait, XV. p. 397. — Le Sage, a. a. O. VI. p. 41. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 331.

Musik, in der Zeichnen- und Gartenkunst. Seine zahlreichen Lustspiele stellen sich in ihrer Ungleichheit als die Producte eines gefälligen, fruchtbaren Naturtalents, eines geistvollen Dilettantismus dar. Es fehlt ihnen durchgehend an Vertiefung. Von ihnen seien hervorgehoben L'esprit de contradiction (1700), Le double veuvage (1702), La réconciliation normande (1719) und Le mariage fait et rompu (1721). Das letzte hat sich längere Zeit auf der Bühne erhalten. Le Sage stellt Dufresny weit über Dancourt, doch liegen seine Vorzüge fast immer im Detail, nur daß es diesem Detail häufig an dem fehlt, was es erst bühnenwirksam gemacht haben würde. Um zu seiner Zeit recht gefallen zu können, war Dufresny, wie Geoffroy sagt, theils zu einfach und natürlich, theils wieder zu fein. Die gedrungene Kürze seines Dialogs und seiner Sprüche kam auf der Bühne nicht immer zur Wirkung. Die Schauspieler verstanden es nicht, das Originelle und Pikante genügend darin hervortreten zu lassen. Seine Arbeiten gefielen daher besser beim Lesen. Dufresny, der 1724 starb, war lange mit dem in seinen Erfolgen ungleich glücklicheren Regnard befreundet. Das Lustspiel Le joueur aber entzweite sie. Dufresny behauptete, Regnard den Stoff dazu mitgetheilt zu haben, und dieser kam ihm nicht nur mit seinem Stücke zuvor, sondern verdunkelte auch das seines Freundes, das 1696 nur wenige Monate später unter dem Titel Le chevalier joueur erschien.

Jean François Regnard,*) 1656 zu Paris geboren, wird als derjenige bezeichnet, welcher Molière am Nächsten gekommen sei. Einer sehr wohlhabenden Familie entstammend, konnte er sich sorglos dem Hange seiner Natur überlassen. Seine Jugend verbrachte er im Ausland auf Reisen. Die Liebe aber führte ihn endlich, und zwar in sehr romantischer, abenteuerlicher Weise in die Heimath zurück, wovon er in einer Erzählung Le provençal selber berichtet hat.**) Er ließ sich nun in Paris nieder, richtete sich hier aufs Behaglichste ein und führte das Leben eines Epikuräers. Erst jetzt, in seinem 38. Jahr, trat er mit einem dramatischen Versuche La sérénade (1694) hervor. Das Lustspiel Le joueur, das man sein Meisterwerk nennt

*) Parfait, a. a. O. XIV. p. 19. — Le Sage, a. a. O. VI. p. 17. — Geoffroy, a. a. O. II. p. 336.

**) Im II. Theil der Oeuvres de M. Regnard, Paris 1731. Ein Auszug davon bei Parfait.

und welches von Manchem ganz dicht neben Molière's Schöpfungen gestellt wird, von dessen Charakterlustspielen es aber noch immer durch eine tiefe Kluft getrennt ist, begründete seinen Ruf. Kaum minderen Beifall erwarb sein Légataire universal, ein Stück gegen dessen Immoralität Rousseau später mit so viel Heftigkeit auftrat. Zwei Liebesleute, die einen gebrochenen Greis zu beerben suchen, und in dem Wahn, daß er bereits mit dem Tode ringt, ein Testament fälschen, bilden den Hauptgegenstand dieser Darstellung. Geoffroy mag Recht haben, daß die Leute, welche darüber gelacht, doch noch gerade so ehrlich aus dem Theater herausgegangen sein werden, als sie hineinkamen, doch wird andrerseits nicht geleugnet werden können, daß sie an Feinheit der Empfindung und des Geschmacks unmöglich gewonnen haben können. Das Stück stieß daher schon zu seiner Zeit vielfach auf Widerspruch. Dies veranlaßte die letzte dramatische Arbeit des Dichters, La critique du légataire. Le distrait (1697) von Lessing besprochen, verdient deshalb Erwähnung, weil es ein auffälliges Beispiel für die Unsicherheit des Werths theatralischer Erfolge ist. Er fiel bei seinem ersten Erscheinen durch, wogegen er bei der um 34 Jahre späteren Wiederaufnahme viel Beifall fand. Les Menèchmes (1705) sind vielleicht das bestgearbeitetste der Regnard'schen Stücke, Les folies amoureuses (1704) das gefälligste und lustigste. Regnard starb 1709. Leichtlebig, wie er war, strebte er vor allem darnach, zu erheitern und die Lacher auf seine Seite zu ziehen. Er gab dafür nicht nur die Moral, sondern nicht selten die Folgerichtigkeit und Wahrscheinlichkeit der Charaktere und Handlung mit preis. Doch ist er voll treffender und pikanter Züge, voll lächerlicher Einfälle und Witzworte. „Wer sich an Regnard nicht zu erfreuen vermag," sagt Voltaire, „der ist Molière nicht werth".

VII.
Entwicklung der französischen Oper.

Quellen der nationalen französischen Oper. — Die Chansons und Tänze. — Die Vaudevilles. — Die Ballets. — Das Ballet de la Reine. — Italienischer Einfluß. — Balthasar Baltazzerini. — Die Finta pazza. — Chapoton und sein Orphée. — Louis de Mollier und Benserade. — Der Abbé Perrin und Cambert. — Der Serfé des Cavalli. Der Marquis von Sourdéac. — Die Académie de Musique. — Pomone. — Jean Baptiste Lully. — Quinault. — Campra. — Die Theater de la foire. — Kampf derselben mit den Comédiens français und der Académie de Musique. — Die Spiele mit Ecriteaux. — Die Vaudevilles und Anfänge der Entwicklung einer nationalen komischen Oper. — Fuselier, Le Sage, d'Orneval, Piron; Panard und Favart. — Gillier und Dumoulin. — Rameau. Kampf der Ramisten und Lullisten. — Die Serva padrone des Pergolese. — Kampf zwischen den Anhängern der italienischen und der französischen Oper. — Weiterentwicklung der komischen Oper unter den Componisten d'Auvergne, Laruette, Duni, Monsigny, Philidor, Dalayrac, und den Dichtern Favart und Vadé, Sédaine und Anseaume. — Rousseau's Devin du Village. — Die Sänger der Rameau'schen Periode. — Gretry, Boieldieu, Auber. — Gluck. — Noverre. — Kämpfe Gluck's mit den Anhängern der Italiener. — Piccini. — Méhul. — Wandlungen der Académie de Musique. — Die Sänger der Gluck'schen Periode.

Die französische Oper ist keineswegs blos ein auf Nachahmung beruhender Seitenzweig der italienischen. Wie sehr auch diese auf ihre Entwicklung eingewirkt hat, ist sie doch noch aus eigenen, nationalen Wurzeln entsprungen.

Die römische Kirche hatte zwar die Musik zu einer Weltsprache zu machen beabsichtigt. Es war ihr aber nicht in dem Maße, wie sie es wünschte, gelungen, weil die individuelle und darum auch die nationale Eigenthümlichkeit nun einmal die letzte und ursprünglichste Quelle, wie aller Kunst, so auch der Musik ist. Die Kirche suchte für die letztere zwar unabänderliche, kanonische Formen aufzustellen und durch Ueberlieferung festzuhalten; die individuelle, nationale Eigenthümlichkeit aber strebte, ihrer Natur gemäß, nach Mannichfaltigkeit der Form und des Ausdrucks. Obschon sie sich hierbei zunächst fast ganz auf die weltliche Musik eingeschränkt sah, die jedenfalls durch das ganze Mittelalter ununterbrochen neben der kirchlichen in den Liedern, Gesängen und Tänzen des Volks und der fahrenden Leute herlief, so gewann diese weltliche Musik doch allmählich auf die

kirchliche einigen Einfluß und auch in dieser entwickelten sich nach und nach Keime individueller und nationaler Eigenthümlichkeit, wenngleich nur in einem noch ganz auf die Ausbildung der überlieferten Form gerichteten scholastischen Sinne und Geiste. Nicht minder mußte aber auch wieder diese kirchlich-scholastische Musik, bei der Bedeutung, welche das kirchliche Leben in jener Zeit hatte, auf die sich nach zwei Richtungen hin als höfisch aristokratische und als volksthümliche, entwickelnde weltliche einwirken, die hierdurch zunächst, besonders die erste, gleichfalls einen überwiegend formalen Charakter gewann.

Ich habe in dem ersten Theil dieser Darstellung schon darauf hindeuten können, wie sich auf diese Weise in Frankreich die Troubadours und Jongleurs, die Trouvères, Joueurs oder Instrumenteurs und eine ganz zunftmäßige Menestrandie ausbildeten, wie die Jeux sous l'ormel, die Puy's und Chambres rhetoriques und neben den kirchlichen, mehr und mehr mit weltlichen Elementen, daher auch mit weltlichen Gesängen untermischten Dramen, auch ganz weltliche und unter ihnen sogar eine Art von Singspiel (das Jieu de Robin et Marion) entstanden, welches noch in das letzte Viertel des 13. Jahrhunderts fällt, das ist also in eine Zeit, da es nach der bisherigen Forschung noch in keinem anderen Lande ein weltliches Singspiel gab. „Die Musik zu Robin et Marion — sagt Gustave Chouquet, der preisgekrönte Geschichtsschreiber der dramatischen Musik in Frankreich*) — ist anmuthig, leicht, ausdrucksvoll und gefällig, das Gefühl für moderne Tonalität bricht schon an manchen Stellen hervor, ja es zeigt sich darin schon ein Musiker, welcher auf pikante Effekte ausgeht.“ Auch glaubt dieser Autor, daß die comédie à ariettes mehr als jede andere dramatische Composition des 13. Jahrhunderts den Sieg des weltlichen über den kirchlichen Geist bezeichne. Nichtsdestoweniger scheinen diese Spiele bald wieder erstorben zu sein.

Dafür lagen in den Tanzweisen der Menestrandie und in den Chansons der volksthümlichen Sänger ungeahnt die Keime zu dem nationalen musikalischen Drama der Zukunft. Wir sahen (I. Band S. 93) wie die Menestriers unter Philipp August, welcher die Jongleurs aus Paris verwies, eine privilegirte Stellung daselbst gewan-

---

*) Hist. de la musique dramatique en France. Paris, 1873.

nen. Sie erwarben noch größere Rechte unter Ludwig dem Heiligen, zu dessen Zeit sie sich bereits als ménéstriers joueurs d'instruments und als ménéstriers diseurs unterschieden. In der Mitte des 14. Jahrhunderts mußten sie in einem bestimmten Verhältnisse zum Hofe stehen, da zu dieser Zeit ihr Vorsteher Pariset sich als Menestrel du Roi unterzeichnet findet. Schon Philipp August hat ménéstriers in seinem Dienst gehabt und es ist wohl kein Zweifel, daß die spätere Chapelle musicale der Könige Frankreichs, wenigstens theilweise, aus der Menestrandie hervorging. Unter Carl VII., der ihre Privilegien bestätigte, nahmen die Mitglieder derselben den Titel Joueurs d'instruments hauts que bas, ihre Vorsteher den von Königen an. Unter dem Schutz ihrer Privilegien, rissen sie endlich das ausschließliche Recht an sich, in Frankreich instrumentale Musik betreiben und lehren zu dürfen, so daß alle diejenigen, die ihr nicht zugehörten und doch auf das eine oder andere Anspruch machten, sich mit ihnen darüber zu vernehmen und sie zu entschädigen hatten. Dies hatte natürlich lange Kämpfe, besonders mit den Organisten des Reichs zur Folge. Sie endeten 1695 mit dem zwar nur vorübergehenden Siege der Ménéstriers, welche die ausschließliche Berechtigung erhielten, den Tanz und das Spielen von Instrumenten zu lehren. 1707 wurde dieses Gerechtsam aber wieder beschränkt. Von hier an erhalten sie die Bezeichnung von Maitres à danser und von Joueurs d'instruments tant hauts que bas et hautbois, das letztere jedoch nur in Bezug auf den Tanz, auf dessen Domaine sie also eingeschränkt wurden. Es ist hiernach nicht zu bezweifeln, daß sie an der Ausbildung des französischen Tanzes und der französischen Balletmusik den größten Antheil gehabt.

Von ihnen zu unterscheiden sind die poètes musiciens, welche frei aus dem Volke hervorgehend den Volksgesang, das chanson, weiter ausbildeten. Doch mußten beide einander vielfach beeinflussen, da Tanz und Gesang noch innig mit einander verbunden waren.

Dies ist von Wichtigkeit, weil es erkennen läßt, wie der höfischen Kammer- und Balletmusik ununterbrochen volksthümliche Einflüsse zukamen. Von diesen poètes musiciens zeichnete sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts besonders der Walkmüller Olivier Basselin (1350—1408), sowie später der Pariser Volksdichter François Villon (1431—61) aus. Die Lieder des ersteren ver-

breiteten sich rasch über ganz Frankreich, wobei sie nach dem Thale, in dem sie entstanden waren, Chansons de Val oder Vau de Vire genannt wurden, ein Name, der sich wohl auch mit auf andere ähnliche Lieder, ja auf alle in volksthümlichem Tone gehaltenen Lieder der heiteren, übermüthigen, spottsüchtigen Lebenslust übertrug und sich wie man behauptet, allmählich in den Namen von Vau de Ville verändert haben soll. Ich lasse die Entstehung der letztgenannten Bezeichnung dahingestellt; gewiß aber ist, daß derartige Lieder gegen Ende des 17. Jahrhunderts ganz allgemein so benannt wurden.

Die, wie ich darlegte, mit aus den Menestriers hervorgegangenen königlichen Kapellen hatten bei Tafel und bei den Festen des Hofes aufzuwarten und überhaupt für die musikalischen Unterhaltungen desselben Sorge zu tragen. Franz I. führte aber noch eine besondere Kammermusik ein, wie unter dessen Regierung auch schon der erste, wenn gleich nicht erfolgreiche Versuch, eine musikalische Academie zu gründen, gemacht wurde.

Es hatte sich auf solche Weise eine national-französische weltliche Musik entwickelt, welche verschiedene Zweige trieb und eine theils ganz volksthümliche, theils eine höfische Richtung verfolgte, letztere nicht ohne einen gelehrten Anflug, die aber beide trotz der Verschiedenheit ihres Charakters einen gemeinsamen Grundzug hatten, da sie ja ebenso, in einer nur noch viel innigeren Wechselwirkung mit einander standen, wie die weltliche Musik überhaupt mit der kirchlich gelehrten. Das letztere läßt sich zu dieser Zeit vielleicht an nichts so deutlich, als an dem Umstand erkennen, daß die kirchlichen Tonsetzer, besonders die niederländischen und französischen dem Tenor zu ihren Messen mit großem Erfolge Motive der Volkslieder zu Grunde legten. Wogegen die höfische Concertmusik der Zeit, z. B. die Inventions musicales des Clément Jannequin (1538) den Einfluß der gelehrten Theorien der kirchlich-scholastischen Tonsetzer nicht ganz verleugneten.

Wenn italienischer Einfluß sich auf diese national-französische Musik, wenigstens auf die höfische, gewiß schon seit länger geltend gemacht, so ist doch nicht weniger dargethan, daß auch die französische weltliche Musik nur in ungleich schwächerem Maß auf die italienische einwirkte, wie die kirchlichen französischen Tonsetzer und Theoretiker auf die kirchliche Musik in Italien ja ebenfalls eingewirkt hatten. Französische Instrumentisten entzückten an den Höfen der Herzöge von Ferrara

und Galeazzo Visconti's von Mailand*). Die descriptiven, dem Chanson sich annähernden Chöre Jannequin's fanden vielfachen Widerhall in Italien. Noch zu Ausgang des 16. Jahrhunderts ahmte der Kapellmeister Giovanni Croce zu Venedig sie nach. Während von Monteverde berichtet wird, daß er den stilo francese in Italien einführte, was sich hauptsächlich auf die französischen Chansons, Vaudevilles und Tänze bezogen haben wird.

Die Festlichkeiten des französischen Hofs, bei denen die Musik eine Rolle spielte, bestanden in Entremets, Pantomimen, Mascaraden, Caroussels, Tournieren und Tänzen. Aus letzteren, in der Verbindung mit den Mascaraden und Pantomimen, entwickelte sich das Ballet.

Das erste französische Ballet, von dem sich der Name erhalten hat, die Momerie des hommes sauvages, wurde am 29. Januar 1392 zu Ehren der Vermählung der Königin Isabeau von Baiern von dem Chevalier von Vermandois aufgeführt. Es ist denkwürdig durch den Umstand, daß eine dabei stattfindende Feuersbrunst Veranlassung zu dem Ausbruch von Irrsinn gab, welchem König Carl VI. für immer verfiel.

Erst unter dem italienischen Einfluß, welchen die Kriegszüge Carls VIII. und Ludwigs XII. nach Italien zur Folge hatten, nahmen diese Vergnügungen einen höheren Aufschwung. Noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts bestanden dieselben in nichts, als einem kleinen choreographischen und musikalischen Divertissement, in welchem zwei oder drei verkleidete und maskirte Personen mit oder ohne Begleitung von Stimmen und Instrumenten tanzten und ihre Rollen theils mimisch, theils singend ausführten. Die Geschlechter waren dabei noch getrennt. Die Männer führten derbe und lustige, die Damen elegante und anmuthige Scenen auf.

Einen ganz anderen Charakter gewannen die Ballets seit 1533 unter Cathérine de Medicis. Die Tänze, welche bisher meist langsam feierlich waren, wurden nun lebhafter, freier, ausgelassener und dabei kunstvoller. Le branle, la pavane, la courante, la gaillarde, la gavotte und besonders la volta waren die beliebtesten. Sie entsprachen der eingerissenen Sittenlosigkeit der Zeit, zu welcher der Hof das Bei-

---

*) Chouquet, a. a. O. p. 53.

spiel gab. Tabourot in seiner Orchésographie (1588) war übel auf sie zu sprechen. Auch die Prediger erhoben sich gegen sie und die durch sie eingeführten Moden. Die Frauen begannen jetzt so kurze Röcke beim Tanze zu tragen, daß falls sie dieselben nicht mit der Hand am Flattern verhinderten, sie alles zeigten, was anständiger Weise versteckt bleiben sollte*). Die Damen nahmen so wenig Anstoß daran, daß z. B. die Gemahlin Heinrichs IV., die Königin Margarethe, in dem leichtfertigsten dieser Tänze, der Volta, so excellirte, daß Ronsard sowohl sie, als die Schönheit ihrer dabei ganz sichtbar werdenden Beine besingen konnte.

Die Ballets, die bisweilen von den ersten Personen des Hofs entworfen wurden und an deren Ausführung sich nicht selten die Prinzen des königlichen Hauses, ja die Königin und der König selber betheiligten**), hatten nun einen zugleich theatralischen und dramatischen Charakter gewonnen, welcher letztere der dabei in Anwendung kommenden Musik aber noch jedenfalls abzusprechen ist. Nur die im September 1581 bei der Feier der Vermählung eines seiner Mignons, des Herzogs von Joyeuse mit Marguerite de Lorraine, welche 17 Tage umfaßte, mit zur Aufführung gebrachte und als ballet comique de la Reine bezeichnete Circé soll nach dem Urtheile französischer Musikhistoriker hiervon eine Ausnahme machen. Sie sehen darin zum Theil schon die erste französische Oper, ja das erste Werk überhaupt, das diesen Namen verdient, unter dem sie eine Verbindung musikalischer, poetischer, choreographischer und decorativer Elemente verstanden wissen wollen. Das Ballet und die Decoration gilt vielen französischen Geschichtsschreibern für ein so wesentlicher Bestandtheil des Begriffs der Oper, daß sie musikalisch-poetische, mimische Darstellungen von dramatischem Charakter nicht dazu rechnen. Celler und Chouquet legen noch besonderen Werth darauf, daß hier zum ersten Mal der Versuch gemacht worden sei, den Chor in die Handlung selber mit eingreifen zu lassen. Geschah dies aber nicht schon ein ganzes Jahrhundert früher im Bachanale von Poliziano's Orfeo? Auch glaubt Chouquet,

*) Siehe hierüber Celler, Les origines de l'Opéra etc. Paris, ohne Jahreszahl.

**) Beauchamps, Recherches etc., hat ein chronologisches, die Jahre 1548—1733 umfassendes Verzeichniß derselben gegeben. — Siehe auch den vorzüglichen Abschnitt Le Ballet de la cour in Fournel's Les Contemporains de Molière III.

daß erst dieser Vorgang auf Guarini bei der Behandlung der Blindekuhscene seines Pastor fido eingewirkt habe. Doch wenn dieser auch erst 1583 beendet worden sein sollte, so spricht doch alles dafür, daß gerade diese Scene schon vor seinem Weggange von Ferrara (1582) componirt und gedichtet worden ist.

Den hauptsächlichsten Fortschritt, welchen Celler in der Musik des Ballet de la Reine wahrnimmt, ist ein gewisses Gefühl für das Dramatische, welches sich in der größeren rhythmischen Bewegung, der energischen Accentuation und in der Anwendung theils vorbereiteter, theils unmittelbar eintretender Septimenaccorde geltend mache. Auch soll es nicht an noch anderen bis dahin unbekannten musikalischen Effecten darin fehlen *). Das hing zum Theil mit der Zusammensetzung des Orchesters zusammen, welche für jene Zeit allerdings eine ganz ungewöhnliche war. Ein national-französisches Element ist in dieser Musik nicht zu verkennen, doch vermögen Celler und Chouquet ebensowenig italienischen Einfluß zu leugnen. Letzterer ergiebt sich schon daraus, daß mit dem Entwurf und der theilweisen Ausführung dieses Ballets der Italiener Balthasar Baltazzerini, wegen seines heiteren Temperaments auch Beaujoyeux genannt, ein ausgezeichneter Violinspieler, betraut worden war, welcher mit dem Marschall Brissac aus Piemont an den französischen Hof gekommen, sich hier die Gunst der Catharina von Medicis in dem Grade erworben, daß sie ihn zu ihrem ersten Kammerdiener und zum Intendanten ihrer Musik ernannt hatte. An der Musik waren noch außerdem der Sänger Sieur de Beaulieu und Meister Salmon betheiligt. Es ist schwer zu entscheiden, wie groß der Antheil Beaujoyeux' daran ist, doch scheint es, daß gerade ihm der instrumentale Theil, insbesondere die Composition der Tänze zugefallen war. Als Dichter wird De la Chesnaye genannt, welcher den Text der gesprochenen und gesungenen Stellen verfaßt haben soll, deren Urheberschaft aber auch noch von Agrippa d'Aubigny in Anspruch genommen wird.**)

*) So folgt dem Gesange der Tugenden im dritten Akt, die zweistimmig und ohne Begleitung sind, ein Ensemble von 12 Instrumenten zunächst ohne Gesangbegleitung, denen sich nun in dauernder Gradation andere Instrumente und Sänger anschließen bis bei der Erscheinung des Jupiter ein Tutti von 28 Instrumenten und 12 Sängern zusammen wirkt.

**) Ueber das Verhältniß der gesungenen und mimischen Partien der alten

Wie groß die dramatische und musikalische Bedeutung der Circé aber auch sein möchte, in der Entwicklung der Oper hat sie keine Rolle gespielt, wie sich an sie überhaupt kein weiteres Moment der Entwicklung knüpft. Sie blieb ohne jede directe Nachahmung. Man kehrte vielmehr zu den alten Ballets zurück. Der Grund lag theils in den ungeheuren Kosten ihrer Aufführung, theils in den mißlichen und drohenden Zeitverhältnissen, unter denen diese stattgefunden hatte. Das Land, schon seit länger vom wildesten Bürgerkriege zerrissen, bot theilweise ein Bild der Verwüstung dar. Der Wohlstand war aufs tiefste erschüttert, die Bevölkerung durch verheerende Krankheiten geschwächt. Die glänzenden Feste, welche der König, einen Moment der Ruhe in jenen Kämpfen benutzend, bei jener Veranlassung in der verschwenderischsten Weise zu Ehren eines jener Schmarotzer gab, welche das Mark des Landes aussaugten, mußten ein erschreckendes Zeugniß ablegen von der Frivolität des Hofs und der Regierung und die Unzufriedenheit der Nation in bedrohlicher Weise herausfordern. Soll doch allein die Vorstellung der Circé, die alles bisher in dieser Art Dagewesene übertreffen sollte, mehr als 1,200,000 Thaler verschlungen haben. Kein Wunder, daß selbst ein so rücksichts- und gewissenloser Fürst wie Heinrich III. über die Wirkung erschrack, die dies im Lande hervorbrachte. Die Pamphlete der Zeit, welche die Corruption der Sitten schonungslos darlegten, und die Leere seiner Kassen sprachen zu deutlich. Dazu kam der Wiederausbruch des furchtbaren Kriegs, der nun auch die Hauptstadt ergriff. Es war jetzt lange keine Zeit mehr zu Festlichkeiten und wenn diese auch hier und da wieder aufgenommen wurden, so geschah es doch nur in den älteren, bescheidenen Formen.

Dies war auch noch meist unter Heinrich IV. der Fall, unter dessen Regierung zwar nicht weniger als 80 Ballets bei Hofe zur Aufführung kamen. Michel Henri de Bailly, einer der 24 Violinisten des Königs, war der hauptsächlichste ihrer Componisten. Seine Ballets sind in einem Recueil gesammelt. Pierre Guedron, Jacques Mauduit, Antoine Boesset, Gabriel de Bataille werden daneben genannt. Das erste Ballet, welches sich dem

Ballets findet man Auskunft bei Fournel (a. a. O.), der an ihnen die vers, die recits und die entrées unterscheidet.

Glanze der Circé wieder nähert, war das Ballet de la Delivrance de Renaud, welches unter Ludwig XIII. 1617, zur Aufführung kam. Es übertraf dieselbe noch in der Stärke des Orchesters und der Gesangskräfte, da nicht weniger als 92 Sänger, 28 Violinen und 24 Lauten dabei mitwirkten. Guedron, Boesset und Bataille waren die Componisten, Durand der Dichter. Mauduit stand an der Spitze der Sänger. In den zwanziger Jahren begegnet man unter den Dichtern der Ballets besonders l'Etoile, doch auch Théophile, Boisrobert, Colletet, Sorel u. A.

Doch nicht unmittelbar vom Ballet aus, obschon auch in ihm ein Theil der Wurzeln der französischen Oper liegt, sondern von der italienischen Oper sollte die Entwicklung derselben zunächst den Ausgang nehmen. 1645 ließ, wie schon erwähnt, Mazarin zur Unterhaltung der Königin, eine italienische Truppe nach Paris kommen, welche im Saale des Petit Bourbon die Festa teatrale della finta pazza von Strozzi, zu welcher Torelli die Decorationen und Maschinen geliefert, zur Darstellung brachte. Wohl klagen verschiedene Stimmen der Zeit über die Langweiligkeit dieser Vorstellung, welche durch die eingelegten Ballets — denn ohne Ballet konnte man sich damals eine Vorstellung dieser Art am französischen Hofe nicht denken, wie es ja noch lange einen wesentlichen Bestandtheil der französischen Oper bildete und auch noch jetzt der französischen großen Oper nicht fehlen darf — eine unerträgliche Länge erhalten hatte. Gleichwohl gab sie und eine Vorstellung der Italiener, die des Orfeo (1647) den Anstoß zu selbständigeren Versuchen im Melodrama, worin 1640 schon Chapotou in seinem Orphée ou la descente d'Orphée aux enfers, in freilich sehr schwächlichen und ebenfalls von den Italienern beeinflußter Weise vorangegangen, aber fast unbeachtet geblieben war. Allerdings hotte man bei diesen Versuchen weniger die dramatischen, als die decorativen Wirkungen im Auge. Wenigstens war bei dem ersten derselben der große Corneille nur beauftragt worden zu den vorhandenen Maschinen und Decorationen Torelli's ein, besonders mit Gesängen und Tänzen ausgestattetes, neues Drama zu schreiben, was bekanntlich in der Andromède geschah.

Noch längere Zeit brachte man es nicht über derartige musikalisch-poetische und choreographische Ausstattungsstücke hinaus. Am meisten wurde durch sie das Ballet noch gefördert, insofern dieses jetzt

ein größeres Gewicht auf dramatische Handlung und auf den musikalischen Theil zu legen begann; was durch den Umstand begünstigt wurde, daß das Ballet jetzt gerade in Louis de Mollier ein Talent besaß, welches nach damaligen Begriffen sich gleichmäßig im Tanz, in der Musik und in der Dichtkunst auszeichnete, in letzterer aber von Isaac de Benserade bald übertroffen wurde, welcher von 1639 an zwanzig Jahre lang die Dichtung zu den Ballets des Hofes lieferte, wozu er in der That eine ganz ungewöhnliche Begabung besaß.

„Niemand — sagt Fournel*) — hat besser als er den Glanz dieses Hofes zurückzustrahlen und seine Sprache zu sprechen verstanden. Achtzehn Jahre sprachen die Marquis und Herzoginnen, die Nymphen und Halbgötter von Versailles durch seine Lippen und die Königssonne hat sich seine Verse entliehen, um sich dem geblendeten Volke im vollen Glanze zu zeigen. Zart und erfinderisch, fein und galant, leicht und graziös war er wie für diese Art Dichtung gemacht, die unter seinen Händen eine ganz neue Gestalt gewann ...“ Das Eigenthümlichste seines Talentes aber bestand darin, daß er die Kunst, die Person des Darstellers mit der darzustellenden Persönlichkeit zu einem Typus zu verschmelzen, in erstaunlichster Weise besaß. Die Züge, durch die er eine jede von ihnen charakterisirt, die Farben, mit denen er sie malt, sind so geschickt gewählt, zu so feinen Anspielungen zugespitzt, so geistvoll durch den Doppelsinn der Worte gehoben, daß sie sich immer auf beide beziehen.

Erst die Pastorale des Abbé Perrin, von Cambert in Musik gesetzt und ohne Decorationen in einem Landhaus zu Issy (1659), dann aber auch vor dem Hof in Vincennes zur Aufführung gebracht, darf als ein ernsterer Versuch, eine nationale französische Oper ins Leben zu rufen, betrachtet werden, wie sie ja auch den Namen der Opéra d'Issy erhielt. Gerade sie aber stand wieder sichtlich unter dem Einflusse der Italiener; auch hatte sie im Widerspruch mit dem ausgesprochenen Geschmack der Franzosen auf die Beihilfe des Tanzes und des Maschinenwesens völlig verzichtet. Der Erfolg bestimmte Perrin und Cambert auf dem beschrittenen Wege muthig weiterzugehen, obschon derselbe bereits im nächsten Jahre durch die für die Vermählung Ludwigs XIV. (1660) stattfindenden Feste völlig verdunkelt wurde,

*) A. a. O. II. 189 und 190.

zu denen eine neue italienische Sängertruppe unter dem berühmten Componisten Fr. Caletti, gen. Cavalli, nebst den Architekten Amandini und Vivarini berufen worden war. Die Vorstellung des Sersé von Cavalli, zu der Lully besondere Ballete geschrieben hatte, verschlang trotz der ermüdenden Länge, welche sie hierdurch erhielt, (sie soll an 8 Stunden gedauert haben) das Interesse des Tages. Doch ließen sich Perrin und Cambert nicht abschrecken. Wir sahen vielmehr, wie es ihnen zuletzt doch noch das Privileg zur Bildung eine Academie de Musique zu erwerben und in dem um die Entwicklung des Maschinenwesens verdienten Marquis des Sourdéac einen Partner und Förderer ihres Unternehmens zu finden, gelang, so daß sie am 19. März 1671 in ihrem neuen Theater mit der von Perrin gedichteten, von Cambert componirten Operpastorale Pomone debütiren konnten, die sich, allerdings nur durch Camberts Musik und Sourdéac's Maschinen eines großen Erfolgs zu erfreuen hatte.*) Die Unternehmer sollten dessen aber nicht froh werden. Zerwürfnisse, welche zwischen ihnen ausbrachen, hinderten den Fortgang des Unternehmens, was, wie ich schon andeutete, von einem vielleicht noch bedeutenderen musikalischen Talente als Cambert sofort in ihnen verderblicher Weise benutzt wurde.

Jean Baptiste Lully (oder Lulli), 1633 in der Nähe von Florenz geboren, wurde im Alter von 13 Jahren von dem Chevalier de Guise nach Paris gebracht, der ihn der Mademoiselle de Montespan zuführte, die ihn gebeten, ihr einen kleinen Italiener von seiner Reise nach Italien mitzubringen. Es ist kaum ein Zweifel, daß es die Intelligenz und das musikalische Talent des Knaben gewesen, das sich schon damals entschieden gezeigt haben soll, was die Aufmerksamkeit des Ritters von Guise auf sich gezogen hatte. Es muß daher billig Verwunderung erregen, daß Mademoiselle zunächst keinen besseren Gebrauch von ihm zu machen gewußt haben sollte, als ihn zu den Küchenjungen in ihre Küche zu stecken und daß erst ein Fremder, der Graf von Nogent, sie auf das gar nicht zurückhaltende Talent des Knaben hätte aufmerksam machen müssen. Wie es sich aber mit dieser Erzählung auch immer verhalten mag, so ist doch soviel gewiß, daß Lully's Violinspiel bald Aufsehen erregte und der König, der davon hörte, denselben

*) On voyait — heißt es bei St. Evremond in der Comödie Les opéras, II. A. IV. Sc. — les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût.

in seine eigenen Dienste nahm. Lully wußte sich die Gunst seines neuen Herrn in dem Grad zu erwerben, daß dieser ihn mit der Bildung einer zweiten Kapelle betraute, die im Unterschiede von den 24 violons des Königs den Namen der petits violons desselben erhielt, und das ältere Institut nur zu bald überflügeln sollte. Die Namen Alouette, Colasse, Verdier, Baptiste, Jaubert, Marchand Rebel und La Lande, die zu den Mitgliedern zählten, geben hinlänglich Zeugniß von dem Glanz ihrer Leistungen. Kein Wunder, daß es Lully gelang, sich bald an die Spitze des ganzen Musikwesens am Hofe Ludwigs XIV. emporzuschwingen. 1658 scheint er zum ersten Male, mit dem Ballete Alcidiane, als Componist im größeren Maßstab aufgetreten zu sein. 1660 war nichtsdestoweniger sein Ruf als solcher bereits so groß, daß er mit der Balletmusik zur Oper des großen Cavalli betraut werden konnte. Nur kurze Zeit später sah er seinen Namen und sein Talent auch noch mit denen Molière's vereinigt und nachdem es ihm Cambert ganz zu verdrängen und sich an die Spitze der eben von diesem gegründeten französischen Oper zu stellen gelungen war, fand er in Quinault den Mann und das Talent, welches wesentlich mit dazu beitrug, ihn, den Ausländer, als den Schöpfer der nationalen französischen Oper, vor welcher die italienische für lange zurückweichen mußte, erscheinen zu lassen.

Lully besaß im vollsten Umfange die geistigen Eigenschaften, welche zu einer erfolgreichen Lösung der ihm hierbei gestellten Aufgabe nothwendig waren: eine vor keiner Schwierigkeit, keinem Hinderniß zurückschreckende, ihr Ziel fest im Auge behaltende Energie, die geschmeidige Biegsamkeit, das glückliche Anempfindungsvermögen, kraft dessen er sich nicht nur dem herrschenden Geschmacke der höfischen Kreise, sondern auch dem Naturell und dem nationalen Charakter des französischen Volks erfolgreich anzupassen verstand. Er würde hierdurch in Italien sicher ein andrer als in Frankreich geworden sein, doch nur weil er dort wie hier gleichmäßig das eigentliche nationale Element eines jeden dieser beiden Länder mit Berücksichtigung der geistigen Bedürfnisse der Zeit und seiner Umgebung in der Musik zum Ausdruck gebracht haben würde. Diese Biegsamkeit des Anempfindungsvermögens zeigte sich schon bei Gelegenheit der zu dem Cavalli'schen Sersé von ihm im Geiste dieses Componisten, wie in dem des französischen Geschmacks gelieferten Balletmusik. Der Ton der

Gesänge war feierlicher, die rhythmische Bewegung der Tanzweisen mannichfaltiger geworden. Er war in die Art der Cavallischen Vortragsweise, einer dem Wortsinn und der in diesem ausgedrückten Empfindung sich durch bezeichnende Anwendung der Accente anpassenden Declamation, aufs glücklichste eingedrungen. Cavalli ward überhaupt von großem Einfluß auf ihn, doch behielt Lully bei der Nachahmung desselben immer im Auge, die Vorzüge seiner Musik in einer dem französischen Geiste entsprechenden Weise anzuwenden. Die Declamation der großen französischen tragischen Dichter und ihrer vorzüglichsten Darsteller, waren ihm nicht minder ein fruchtbarer Gegenstand des Studiums, wie die Chansons und Tanzmelodien des Volks.

Cambert war Lully an musikalischer Gelehrsamkeit, vielleicht selbst in der Kunst der Instrumentation überlegen, die letzterer, wie es heißt, zum Theil seinen Schülern, L'Allouette und Colasse, überließ. Doch gilt das jedenfalls nur von der Orchesterbegleitung der Recitative. In allen anderen Beziehungen, besonders aber an genialer Beanlagung stand Cambert gegen Lully zurück. Dies gilt auch von der Wahl der Stoffe und Texte. Nach Lully sollte die dramatische Musik immer nur das, was durch das Wort gegeben war, zu erhöhterem Ausdruck bringen. Welcher Unterschied mußte da nicht allein zwischen einer nach diesem Principe componirten Dichtung von Quinault und einer solchen von Perrin sein. Dies kann freilich heute nicht mehr völlig empfunden werden, da Lully's Musik schon zu Rameau's Zeit einförmig und schwerfällig befunden wurde. Gleichwohl machte sich, wie Otto Jahn*) sagt, ein großer Fortschritt zur dramatischen Wahrheit und zu lebensvollerer Charakteristik schon darin geltend, „daß Lully den declamatorischen Accent der französischen Sprache in einer ihr durchaus angemessenen Weise musikalisch wiedergegeben und den Ausdruck des Pathetischen in der einzelnen Phrase charakteristisch getroffen hat.“ Kaum minder groß ist das Verdienst den Tänzen und den selbständigen Instrumentalsätzen ein wärmeres, lebhafter pulsirendes Leben eingehaucht und dem Rhythmus charakteristischeren Ausdruck gegeben zu haben.

Lully verdankte seine großen Erfolge aber nicht allein seinen musikalischen Vorzügen, die vielleicht zu seiner Zeit nur von Wenigen

---

*) W. A. Mozart II. S. 193.

vollständig geschätzt wurden, sondern, wie schon angedeutet, den Dichtungen Quinaults, so daß Boileau, der ihn allerdings nicht wohlwollte, dieselben sogar hauptsächlich nur letzterem zuschrieb. Auch spielte die Intrigue, in welcher Lully Meister war, eine nicht zu unterschätzende Rolle dabei. Nicht weniger der Reiz seiner Persönlichkeit und die Art seines Charakters. Lully war heiter, unterhaltend, ja selbst voller Possen; gefällig gegen Jeden, der ihm zu nützen im Stande war, hoffährtig gegen Alle, die ihn weder schaden, noch nützen konnten, rücksichtslos gegen die, welche seinen Bestrebungen irgend im Wege standen. Cambert mußte sich vor ihm nach England zurückziehen, wo er am Hofe Carls II. zwar eine ehrenvolle Aufnahme und Stellung fand, aber bald darauf starb. Die Molière'sche Gesellschaft, die so viele Jahre mit an Lully's Triumphen gearbeitet hatte, ja seine eignen Landsleute vertrieb er aus ihrem Theater, nur weil er es sich zum Schauplatze seiner Opern ausersehen hatte. Er schonte selbst der kleinen Vorstadttheater bei ihrem armseligen Erwerbe nicht. Oder hätte er wirklich vorausgesehen, daß aus ihnen sich eine neue Oper entwickeln würde, die die seinige einst überflügeln sollte? Ja es war ihm schließlich gelungen, sich so die ganze musikalische Welt Frankreichs tributpflichtig zu machen und die Nachfolge in seinem Amte an seine Familie zu binden. „Prenez le — sagte Boileau von ihm, — tête-à-tête, ôtez lui son théatre. Ce n'est plus qu'un coeur bas, un coquin ténébreux, Son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.“ Das ist freilich zu viel gesagt. Sein Verhältniß zu Molière selbst war bis zu dessen Tode ein ganz ungetrübtes. Quinault ward von ihm aufs Glänzendste honorirt. Seine Kapelle zitterte zwar vor ihm, aber sie liebte ihn auch. In seiner Kunst ging er auf, sie wurde sogar die Ursache seines Todes. Er verletzte sich mit dem seiner Hand entgleitenden Taktirstock die kleine Zehe, und erlag 1687 zu Paris den Folgen der Vernachlässigung dieser Beschädigung. Für seine Hauptwerke gelten Cadmus, Alceste, Thesée und Atys. Sein Ruhm war aufs Engste mit dem seines Dichters verbunden.

Quinault war vermöge seines zarten und anmuthigen lyrischen Talents und seiner, wenn auch beschränkten Einsicht in das Wesen der Oper, vorzugsweise für diese Dichtungsgattung geschaffen. Er begriff, daß hier die Dichtung der Musik sich unterzuordnen habe und, dem Wesen der Oper nach, von einem romantischen Inhalte sein,

d. h. vor allem die Phantasie in einer auf die Empfindung und die geistigen Sinne bezogenen Weise befriedigen müsse. Indem er diese Zwecke verfolgte, vernachlässigte er jedoch die eigentlichen dramatischen Forderungen, die folgerichtige Entwickelung der Charaktere und Handlung. Auch geschah es noch überdies in einer allzusehr auf den Geschmack des damaligen französischen Hofs gerichteten Weise. „Nächst Racine, sagt Chouquet, doch mehr um ihn zu loben von ihm, hat es kein Dichter des 17. Jahrhunderts, wie er verstanden, die Schwächen der Zeit zu entschuldigen und sie zu verschönen.“ Er hielt einer verdorbenen, zur Heuchelei geneigten Gesellschaft den schmeichlerisch verschönernden Spiegel vor. Die Reinheit seines Stils, die Grazie seiner melodischen Verse, der harmonische Fluß des Ganzen, sind Ursache, daß einzelne seiner Werke (deren Stoffe theils der Mythologie, theils der mittelalterlichen Romantik entlehnt sind), wie Armide, Roland, Atys, noch heute in Frankreich mit Genuß gelesen werden.*)

Ludwig XIV., welcher der Oper besonderes Interesse zuwendete, ließ sich die Pläne Quinault's immer erst vorlegen. Er billigte oder verwarf und machte auch eigene Vorschläge. Doch war das fertige Libretto selbst dann noch der Prüfung der Academie der Inschriften zu unterwerfen, was so lange Lully lebte, wohl kaum mehr als eine bloße Form war.

Nach Lully's Tode theilten sich seine beiden Söhne in das Amt der Surintendance de la musique de la chambre du Roi. Jean Nicolas de Francini, sein Schwiegersohn, erhielt dagegen, zunächst auf 10 Jahre das Privileg der Académie de Musique oder der Oper, das aber bis 1804 verlängert wurde. Von da an ward es der Familie Lully's entzogen. Wenn die von diesem begründete musikalische Dynastie aber auch nur von kurzer Dauer war, so war diese doch lang genug, die Entwicklung der französischen Oper zu hemmen. Die von Lully geschaffenen und durch Tradition befestigten Formen blieben auch für die Nachfolger bindend, unter denen Colasse, Destouches, Marais und besonders Campra hervortreten, ohne doch einen wesentlichen Fortschritt zu bezeichnen. Von den Dichtern mögen Thomas Corneille, Campistron, Fontenelle, Duché de Vancy,

*) Seine übrigen Opern heißen: Fêtes de l'Amour et de Bacchus, Cadmus, Alceste, Thesée, Isis, Proserpina, Le triomphe de l'amour, Persée, Phaëton, Amadis, Le temple de la paix.

der ältere Rousseau, La Motte, Regnard, Danchet, Voltaire und Marmontel genannt werden.

Die Zeit zwischen Lully und Rameau ist demnach, was die französische Oper betrifft, eine Periode der Stagnation; die einem Rückgang fast gleich kam. Doch sollte sich gerade innerhalb dieser Zeit die Entwicklung eines neuen Zweiges der nationalen französischen Oper vorbereiten, der seine Kraft viel unmittelbarer, als jener aus nationalen Wurzeln geschöpft hat und ihn daher auch rasch überwuchs.

Diese neue Entwicklung ging von den volksthümlichen Spielen der Theâtres de la foire aus, die Lully und die Comédiens français, wie wir gesehen, zum Schweigen gebracht. Sie hatten sich seitdem wieder länger auf die Künste des Springens, des Seiltanzes, der stummen Marionettenspiele und des Abrichtens und Vorführens von Thieren beschränken müssen. Erst um das Jahr 1690 scheinen von ihnen die Versuche dramatischer Spiele wieder aufgenommen, aber rasch wieder unterdrückt worden zu sein. Die Aufhebung des italienischen Theaters (1697) legte ihnen aber den Gedanken nahe, für dieses einen Ersatz zu bieten. Es spielten damals drei Truppen auf diesen Theatern, die der Gebrüder Allard, die ihres Schülers Maurice Vondrebeck und die des Marionettenspielers Bertrand. Sie alle traten jetzt mit Spielen, wie sie die Italiener zu spielen pflegten, die sich zuletzt auch nur der französischen Sprache dabei bedient hatten, hervor. Die Comédiens français protestirten unverzüglich dagegen. Die Sache kam zum Proceß und der Proceß wurde von beiden Seiten mit großer Erbitterung durch alle Instanzen geführt. Dies nahm eine ziemliche Zeit in Anspruch, während welcher die Théâtres de la foire bei steigendem Zuspruch ihre Spiele fortsetzten. Endlich, 1704, kam es aber doch zur Entscheidung: Den Théâtres de la foire wurde die Aufführung von Comödien und Farcen bei hoher Strafe verboten. Sie suchten sich damit zu helfen, daß sie nun losgerissene Scenen spielten, von denen aber jede ein bestimmtes Interesse bot. Auch rief man, da dieses ebenfalls wieder Einsprüche und Verbote zur Folge hatte, die Geistlichkeit von St. Germain, deren Interesse durch diese Verbote berührt wurde, zu Hilfe. Dies verschleppte die Angelegenheit zwar, änderte aber nichts an der schließlichen richterlichen Entscheidung. Um allen Ausflüchten zuvorzukommen, wurde den fremden Theatern 1707 die Recitation aller Dialoge überhaupt untersagt. Dies führte zur

Erfindung von monologischen Stücken, in denen ein einziger Darsteller sprach, die andern aber nur pantomimisch agirten. Die inzwischen erschienene Truppe von La Place und Dolet war aber noch auf ein andres Auskunftsmittel gekommen. Sie ließ jeden Schauspieler, nachdem er gesprochen, in die Coulisse zurück und dafür denjenigen, den die Reihe nun traf aus dieser hervortreten. Natürlich verfehlten diese Darstellungen ihren künstlerischen Zweck, sie amüsirten aber das Publikum auf eine andere Weise, das überhaupt für sie Partei ergriff und sie mit Eifer besuchte. Die Comédiens machten daher auch diesen Stücken wieder den Proceß und erhielten das Recht, diejenigen Theater, welche sie weiterhin aufführen sollten, schonungslos niederreißen zu dürfen. Es ist auffällig, daß während die Comédiens Bertrand, Dolet und Laplace mit solcher Härte verfolgten, sie diesmal ihre früheren Gegner, die Gebrüder Allard, die Wittwe Maurice u. A. verschonten und ihnen freie Hand ließen, diese und ähnliche Stücke zu spielen. Dies läßt sich nur daraus erklären, daß sich dieselben mit dem Théâtre français darüber verglichen hatten, wie sie im nächsten Jahre (1708) ein ähnliches Abkommen auch mit der Académie de Musique, zu treffen bemüht waren. Schon damals erhielten sie von dieser gegen eine bestimmte Entschädigung die Erlaubniß, Gesangsdivertissements und Ballete mit decorativer Ausstattung zur Aufführung bringen zu dürfen.

Nachdem Dolet und Laplace sich noch dadurch zu decken gesucht hatten, daß sie ihre Theater scheinbar an zwei Schweizer (die damals besondrer Freiheiten in Frankreich genossen) abtraten und auch diese Hoffnung wieder fehl geschlagen war, sie aber gleichwohl mit der Darstellung dramatischer Spiele fortfuhren, kam es zuletzt wirklich zur Execution. 1709 wurde ihr Theater erstürmt und zerstört.

Sie verloren den Muth aber nicht, protestirten gegen dieses Verfahren, stellten ihr Theater rasch wieder her und führten eine Art von Stücken ein, Pasquinaden genannt, in denen die Comédiens français durch karrikirte Nachahmung dem Gelächter preisgegeben wurden, indem man den Darstellern sinnlose, aber zu Alexandrinern verbundene Worte in den Mund legte und diese im tragischen Tone und in ihrer Manier vortragen ließ, was eine ungeheure Anziehung ausübte.

Inzwischen hatte die Academie der Musik ihren Vertrag mit den Truppen Allard und Veuve Maurice wieder gelöst, so daß diese sich

ebenfalls wieder auf die stummen Spiele verwiesen sahen, wobei man jedoch auf den Einfall kam, das was gesprochen werden sollte, auf Papierrollen zu schreiben, welche der betreffende Schauspieler bei sich trug und an den entsprechenden Stellen vor den Augen des Publikums zum Ablesen entfaltete. Diese Écriteaux, welche anfänglich in Prosa abgefaßt waren, erhielten jedoch bald eine Verbesserung. Man arbeitete die Reden in Couplets nach bekannten Vaudeville-Melodien um, ließ sie auf Tafeln geschrieben und von zwei Amoretten getragen aus den Suffiten hernieder, wobei das Orchester die betreffende Melodie spielte, das Publikum aber den Gesang selbst übernahm und der Schauspieler diesen nur mit seinen parodirenden Gesten begleitete. Es sind diese Spiele, aus denen sich allmählich das französische Vaudeville und die französische komische Oper entwickelt hat.

Ich habe die verschiedenen Phasen ihrer Vorgeschichte*) etwas näher beleuchtet, weil dieselben in anschaulicher Weise erkennen lassen, auf welche Abwege die künstlerische Production durch Privilegirung einzelner Künstler und Kunstinstitute und durch polizeiliche Maßregelung getrieben wird und wie nachtheilig dies auf den Geschmack des Publikums einwirkt.

So unkünstlerisch diese neuen Spiele unzweifelhaft waren, so hatten sie doch den Beifall des Publikums für sich, daher sie auch bald von den übrigen Theatern de la foire nachgeahmt wurden, von denen die bedeutendsten damals das des Dominique, Sohn des berühmten italienischen Komikers, das der Dame Baron, Tochter der Wittwe Maurice und Gattin des berühmten Schauspielers Baron, das des Jean Baptiste Constantini, der unter dem Namen Octavio spielte, und endlich das des Sieur de St. Edmé und seiner Gattin waren. Der Aufschwung, den diese Theater nahmen, führte ihnen die besten schauspielerischen Talente und die noch hier und da im Lande zerstreut lebenden Mitglieder des früheren italienischen Theaters zu, so daß sie zum Theil wirklich ganz Ungewöhnliches leisteten, wozu auch noch beitrug, daß sich für diese Art Spiele gleichzeitig einige wirkliche poetische und musikalische Talente zeigten.

Im Jahre 1713 schloß die Gesellschaft der Wittwe Baron und

*) Die man ausführlich in Gebr. Parfait's Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire, Paris 1743 nachlesen kann.

die des Ehepaares Edmé eine Uebereinkunft ab, unter wechselseitiger Rechnungablegung alle etwa erworbenen Vortheile mit einander zu theilen. Die Wittwe Baron trat hierauf in neue Unterhandlungen mit der Académie de Musique, welche ihr auch einige Freiheiten zugestand, die 1718 noch erweitert wurden. In diesem Jahr eröffneten beide Gesellschaften unter dem Titel der Nouvel opéra comique ihre Theater und die Spiele mit Ecriteaux wichen denen, welche aus lauter gesungenen Vaudevilles bestanden, zwischen die man jedoch kurze Zeit später Dialoge in Prosa legte.

Das Vaudeville und die Charaktere der italienischen Maskenkomödie bildeten die Grundelemente dieser neuen Spiele, in denen Rede, Gesang und Tanz mit einander wechselten und die sich, um der Phantasie und dem Auge noch größeren Reiz zu bieten, hauptsächlich auf dem Gebiet des Wunderbaren bewegten, um aber auch die Verstandeskräfte in angenehmer Weise zu beschäftigen sich der Satire und Parodie bemächtigt hatten. Die Parodie der heroischen Oper war eines der hauptsächlichsten Anziehungsmittel dieser sogenannten neuen komischen Oper.*) Ein anderes lag in der witzigen Verwendung der Vaudevillemelodien.

1717 suchte die Wittwe Baron das Privileg der komischen Oper ganz allein zu erwerben. Sie bot der Académie musicale eine jährliche Abfindungssumme von 35000 Lire. Da sie die Zahlungen derselben aber nicht einhielt, so mußte sie sich doch wieder mit der Gesellschaft Edmé verbinden. Diese Verhältnisse führten im folgenden Jahre eine völlige Unterbrechung der Opéra comique herbei. Erst 1721 trat sie unter Lalauze aufs Neue ins Leben. In diesem Jahr eröffneten auch die Italiener, die seit einiger Zeit wieder in der früheren Weise im Hôtel de Bourgogne spielten, ein besonderes Theater de la foire de St. Laurent, welches bestimmt war dieser neuen komischen Oper Concurrenz zu machen. Le Grand war ihr hauptsächlichster Dichter. Das Privileg der komischen Oper wechselte

*) In Lajarte, Bibliothèque du Théâtre de l'opéra, welche ein Verzeichniß aller im Besitze derselben befindlichen musikalischen Werke mit genauer Angabe des Tags und Orts der ersten Aufführung und die Besetzung derselben mit geschichtlichen Notizen und Anecdoten enthält, finden sich auch die zu jeder von ihnen erschienenen Parodien mit angeführt, deren Zahl eine ganz erstaunliche ist. Siehe auch Parfait, Mémoires etc. in dem angefügten Cathalogue des opéras comiques.

jetzt unter den Besitzern der verschiedenen Théâtres de la foire und rief Streitigkeiten zwischen ihnen hervor. Einen besonderen Aufschwung nahm sie unter der Leitung des Sieur Pontou, welcher ihr 14 Jahre, von 1728—1742, ununterbrochen vorstand, doch hielt sie bis zum Erscheinen der Serva padrona in Paris ihren früheren Charakter mit nur geringen Variationen fest.

Die Dichter Fuselier, Lesage und d'Orneval, sowie der Musiker Gillier hatten ihr die eigenthümliche Gestalt gegeben. Sie schrieben sogar noch Stücke à écriteaux. Später traten verschiedene andere Dichter und Componisten hinzu. Von ersteren sind die bedeutendsten Piron, Panard und Favart.

Obschon Gillier das musikalische Factotum der Opéra comique, wie Dumoulin das ihres Ballets war, (Lesage behauptet sogar, daß man ihm die besten der Vaudevilles zu verdanken hatte, welche seit vierzig Jahren durch Europa verbreitet gewesen seien) so ist doch noch eine ganze Reihe andrer Componisten für sie thätig gewesen, unter denen sich sogar derjenige, welcher der heroischen französischen Oper einen neuen Aufschwung zu geben berufen war, findet.

Jean Philippe Rameau (geb. 25. Sept. 1683 zu Dijon gest. 1764 als königlicher Kapellmeister) scheint sich seit 1721 in Paris niedergelassen zu haben, wo er sich als Organist am Jesuitencollegium den Ruf eines der ersten Orgelspieler erwarb. Nicht minder bedeutend war er als Violinist. Ein in die Tiefe dringender Denker gehört er durch seinen Traité de l'harmonie (Paris 1722) auch zu den Begründern der Theorie der Harmonie der Musik. „In der Kunst, das Orchester zu behandeln — heißt es bei Jahn,*) — ist in ihm nicht allein gegen Lully ein Fortschritt, sondern auch der italienischen Oper gegenüber eine Ueberlegenheit zu erkennen." Er war der Erste, welcher jedem Instrument eine besondere Rolle in der Bewegung und im symphonischen Zusammenwirken des Orchesters ertheilte. Im Uebrigen war seine Musik nur eine geistvolle Weiterentwickelung der Lully'schen, auf die er den Fortschritt der italienischen Musik, soweit er sie kannte, immer aber in ganz selbständiger Weise anwendete und die Accentuation und Rhythmik erweiterte und vertiefte. Von vielen seiner Zeitgenossen ward dies jedoch als eine Neuerung aufgefaßt, gegen

*) A. a. O. II. S. 197.

welche man die Tradition der Lully'schen Oper vertheidigen zu sollen glaubte. Rameau hatte auf Veranlassung seines Landsmanns Alexis Piron zuerst auf dem Theater de la foire von Monnet, welcher das Privileg der komischen Oper damals besaß und bei dem er eine Zeitlang Dirigent gewesen zu sein scheint, mit den Opern La Rose, L'enrôlement d'Arléquin, L'endriaque etc. debütirt, von denen einzelnes in seiner Nouvelle suite de pièces de clavecin (1731) und in Les Indes galantes erhalten geblieben sein dürfte. Ohne die Protektion des reichen Finanziers De la Popelinière würde er weder einen namhaften Dichter, noch seine Oper Aufnahme in das Repertoire der Académie de Musique gefunden haben. La Motte lehnte es ab, ihm eine Oper zu schreiben und der Abbé Pelegrin wurde nur durch eine Abschlagszahlung von 500 Livres auf den Erfolg dazu bewogen. Rameau's erste Oper Hippolyte et Aricie (1733) hatte zwar einen entschiedenen Erfolg, erfuhr aber doch große Anfechtungen. Doch bildete sich für ihn rasch eine Partei, die unter den Eindrücken seiner Indes galantes, seiner Fêtes de Hébé und seines Meisterwerkes Castor et Pollux, (berühmt ist die Arie Tristes apprêts etc. und das Menuett Dans ces doux asiles etc.) immer mehr anwuchs. Doch fehlte es auch nicht an Gegnern, zu denen Rousseau und Grimm gehörten, obschon letzterer unter dem ersten Eindrucke an Gottsched geschrieben hatte: „Mr. Rameau wird von allen Kennern für einen der größten Tonkünstler die jemals gewesen, gehalten und mit Recht." Chouquet glaubt, daß die Musik Lully's sich nicht mehr gegen Rameau würde haben behaupten können, wenn dieser eine größere Einsicht in das Dramatische bei der Textwahl gezeigt hätte.

Der Streit zwischen den Lullisten und Ramisten wurde durch eine Erscheinung in den Hintergrund geschoben, welche die ganze französische Oper für einige Zeit in Schatten stellte. Im Jahre 1752 kam nach langer Unterbrechung auf den Ruf der Académie de Musique zum ersten Mal sogar selbst wieder eine Gesellschaft italienischer Sänger nach Paris, welche die italienische komische Oper in Aufnahme brachte und besonders mit der Serva Padrona des Pergolese einen ungeheuren Erfolg errang.*) Ein Ruf des Entzückens aller derer ertönte, die wie Rousseau der „trainantes et ennuyeuses lamentations" des

*) Schon früher hatte die Riccobonische Gesellschaft den Versuch gemacht, die italienische komische Oper einzuführen. Insbesondere wurde von ihr auch

Repertoires der Académie musikale müde waren. Die tonangebenden Lullisten und Ramisten vereinigten sich dieser ihnen gleichmäßig drohenden Gefahr gegenüber in dem Coin du Roi (dem Platze unter der königlichen Loge), die enrangirtesten Enthusiasten der italienischen Oper in dem Coin de la Reine. Das Theater wurde zur Arena. Es brach jener Kampf aus, der in der Geschichte der französischen Oper la guerre des bouffons genannt worden ist. Grimm in seinem Petit prophète de Boehmischbroda (1753), Rousseau in seiner Lettre sur la musique française, Diderot in seinem Neveu de Rameau, Holbach und andre Academiker, die sich durch Rameau's Angriffe auf die Academie (in seinen Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe 1754) beleidigt fühlten, traten mit größter Entschiedenheit gegen die französische für die italienische Oper ein — ja selbst der neidlose, freidenkende Rameau bekannte: „Wenn ich dreißig Jahre jünger wäre, so würde ich nach Italien gehen und Pergolese mein Vorbild werden. Ich würde meine Harmonie dieser Wahrheit des declamatorischen Ausdrucks dienstbar machen, welche der einzige Führer des Musikers sein sollte. Wenn man jedoch schon mehr als 60 Jahre zählt, so fühlt man, daß man bleiben muß, was man geworden.“*)

Ein ähnliches Gefühl hatten ohne Zweifel verschiedene der jüngeren Musiker. Das Beispiel der Italiener, der Kampf, der sich um ihre Musik entspann, waren für die Entwicklung der französischen Oper nicht verloren. Schon vom Jahre 1753 an traten im Theater Monnet, die ersten Früchte dieser wohlthätigen Einwirkung in den Texten Favart's und Vadé's und in den Compositionen der d'Auvergne, Larouette und Duni, unterstützt von dem berühmten Choreographen Noverre, hervor. Auch Rousseau's Devin du village, der einen so großen Erfolg hatte, und über welchen noch Gluck gegen Salieri äußerte: „Wir würden es anders gemacht, aber Unrecht gehabt haben“, wurde schon 1753 zum ersten Male (in Fontainebleau) gegeben. Er war keineswegs, wie man ihm vor-

---

die Serva padrona schon 1646 mit Beifall gegeben. Jetzt aber traten die Wirkungen besserer Stimmen (Manelli und Anna Tonelli) und die Bravour der italienischen Gesangsschule dazu.

*) Einen sehr schätzenswerthen Aufschluß über die Verhältnisse dieser Periode geben die Mémoires de Jean Monnet.

warf, nichts als eine verblaßte Nachahmung der italienischen Intermedien. Es pulsirte warmes französisches Leben darin. — So entwickelte sich denn unter dem Einfluß der Italiener, unter den Händen begabter, von einem ganz neuen Geiste erfüllter Dichter und Musiker in kurzem eine neue französische Oper, welche nicht nur die ältere des Lully, Campra und Rameau, sondern auch die italienische zuletzt fast überwuchs. Im Jahre 1762 vereinigte sich die Opéra comique mit der Comédie italienne, die schon seit länger nur diesen Namen trug. Sie hatte nämlich die pièces à ariettes (ohne Musikbegleitung) aufgenommen, die sich allmählich zur Oper entwickelt hatten. Von Italienern hatte sie damals nur noch Calalto, Carlin und Camerani zu Mitgliedern, daneben glänzte Caillou, Melle Favart und Melle Vilette. Von der Opéra comique traten hinzu Claivar, Laruette, Trial, Michu, Melle Lefèvre und Melle Gautier. Was diese Gesellschaft in den Compositionen d'Auvergne's, Laruett's, Duni's leistete, zu denen später Monsigny, Gossec, Philidor, Dalayrac, Gretry und Dichter wie Sedaine, Anseaume und Marmontel noch gesellten, würde die Académie de Musique bald völlig in Schatten gestellt haben, wenn sie nicht einzelne dieser Talente zu sich herübergezogen, über zum Theil bedeutendere Darstellungskräfte,*) besonders im Ballet, das sie damals besonders pflegte, verfügt und endlich in Gluck einen Componisten gewonnen hätte, welcher die heroische Oper in dem von Lully und Rameau angebahnten Stile auf ihren Gipfel erhob. Gretry hatte die komische Oper aber inzwischen zu einer Höhe gebracht, daß Chouquet sagen konnte, er habe hierdurch die Triumphe des Schöpfers der Iphigénie und des Orphée vorbereitet. Auch haben die genannten Componisten den Franzosen in der That ihre nationale Oper geschaffen, die sich nicht sowohl von der tragischen Oper, als von der komischen Oper aus entwickelt, durch die Aufnahme ernsterer Empfindungselemente allmählich eine immer größere Vertiefung gewonnen und sich auf diese Weise unter Wechselwirkung mit der Rameau-Gluck'schen Oper zum Theil wieder zur tragischen Oper erweitert hat. Was man an dieser neuesten tragischen Oper national nennen kann,

*) Zu den bedeutendsten Darstellern der Rameau'schen Epoche gehören, was den Gesang betrifft, Jelyotte, Tribou, de Chassé, l'Arrivey, le Gros und die Melles Enemans, Fel, Antier, Jacques, l'Arrivey, Sophie Arnould.

hat seine besten Kräfte aus der komischen Oper gezogen, die ihren Gipfel in Boieldieu und in Auber erreichte, in deren Werken sie jene reizende Mischung französischer Heiterkeit, französischen Esprits und Sentiments, mit einem Anflug von romantischer Ritterlichkeit gewann, zu der schon Gretry und Dalayrac den Grund gelegt hatten.*) Was von der Lully=Rameau'schen, durch Gluck auf den Gipfel gehobenen Oper in der neuesten französischen großen Oper noch übrig geblieben, hat wenig mehr als ein formales Interesse. Es bezieht sich, wie Jahn sagt, hauptsächlich auf das Gerüst und den Zuschnitt, auf gewisse Wendungen in der Melodiebewegung und in der rhythmischen und harmonischen Behandlung.

Christoph Willibald Gluck,**) am 2. Juli 1724 auf der Lobkowitz'schen Herrschaft Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz geboren, 15. November 1787 zu Wien gestorben, hatte in Prag unter dem Einfluß der Italiener seine ersten musikalischen Studien gemacht, die er dann in Mailand unter Battista Samartini erweiterte und vervollständigte. Seine ersten Opern (von 1741 an) standen noch ganz unter der Einwirkung italienischer Vorbilder. Nach seiner Uebersiedelung nach Wien nahm sein Geist aber einen selbständigeren Flug. Er fing an, tiefer über die Natur und die Gesetze der dramatischen Musik nachzudenken, wovon das Ergebniß in dem Widmungsschreiben zu seiner Alceste (1769) niedergelegt ist. Wahrheit und einfache Größe galten ihm für die wahren Ziele der Kunst, als erstes Gesetz des

---

*) 1783 übersiedelte die Comédie italienne (diesen Namen behielt die Opéra comique jetzt noch bei) in ihr neues Theater. Erst 1793 verwandelte sich dieser Titel in den der Opéra comique nationale. 1801 vereinigte sie sich mit der im Jahre 1791 hervorgetretenen Concurrenzgesellschaft des Feydeau, die sie in den damals üblichen patriotischen Gesängen überflügelt hatte. Sie bestand hiernach aus folgenden Mitgliedern Elleviau, Martin, Juliet, Soliè, Gavoudon, Moreau, Lesage und den Damen St. Aubin, Le Sage, Gontier, Gavoudon, Dugazon und Desbrosses. Das Theater Feydeau war durch die Decretirung der Theaterfreiheit hervorgerufen worden und wurde nach der Straße, auf welcher es lag, benannt. Es trug ganz wesentlich zur Entwicklung und Blüthe der Oper bei. Lesueur, Kreutzer, Cherubini, Berton, Steybelt, Méhul ließen hier verschiedene ihrer Werke aufführen. Auch ein leichteres Genre kam hier wieder in Aufnahme, die comédies à ariettes.

**) Marx, Gluck und die Oper, Berlin 1863. — Jahn, Mozart ꝛc. II. S. 218. — Chouquet, a. a. O. p. 152.

dramatischen Musikers aber: die Unterordnung der Musik unter die Dichtung, wobei sie in jedem Momente das der Situation Gemäße auszudrücken und allen überflüssigen Schmuck, alles Neue, was nicht hierzu dient, zu verschmähen habe. Gluck's Ansichten stimmten in vieler Beziehung mit den in Frankreich zur Herrschaft gekommenen musikalischen Theorien, die er ohne Zweifel auch kannte, zusammen; daher ihm der französische Gesandtschaftssecretär de Rollet, der ihm auch den Text zu seiner Iphigenia in Aulis nach Racine schrieb, rathen konnte, den Erfolg, den er in Deutschland noch immer vermißte, in Paris zu suchen, da seine Opernreform im Grunde doch nur einr Weiterentwicklung der französischen Oper sei.

Ohne den Schutz der Königin Marie Antoinette, seiner früheren Schülerin, ohne den Einfluß de Rollets auf die Pariser Presse, die für ihn Stimmung zu machen suchte und ohne den Umstand, daß sein Talent und Genie sich der durch die Opéra comique bedrohten Académie de Musique dringend empfahl, würde er wohl kaum den beispiellosen Erfolg gehabt haben, den er, zwar nicht ohne Kämpfe, errang. So aber rief sein Erscheinen eine musikalische Revolution hervor, deren Interesse längere Zeit jedes andere verschlang.*)

In der Reform des Tanzes war ihm, nachdem schon Lully dem Ballet durch Einführung der Tänzerinnen (1681 Le triomphe de l'amour) ein neues Interesse zugeführt und einen neuen Aufschwung gegeben hatte, Jean George Noverre (geboren 1727, gestorben 1810) zwar vorausgegangen. Auch er verlangte, daß das Ballet der Oper mit der Handlung in engster Verbindung zu stehen habe, ja, daß das Ballet auch selbst Handlung besitzen müsse, da dessen Aufgabe ja nur der charakteristische, schöne Ausdruck einer solchen nach dem Vorbild der Natur sei.

Das Gluck'sche Compositions- und Darstellungsprincip begegnet in der Ausführung einer Schwierigkeit, welche schon Rameau gefährlich wurde. Es setzt vorzügliche, und zwar im dramatischen Sinne

*) Depuis quinze jours — heißt es im April 1774 bei Grimm (Correspond. littér. VII. p. 320.) — on ne rêve plus à Paris que musique. C'est le sujet de toutes nos disputes, de toutes nos conversations, l'âme de tous nos soupers et il paraîtrait même ridicule de pouvoir s'intéresser à autre chose. Est-il besoin de dire encore que c'est l'Iphigénie de Mr. le chevalier Gluck qui cause toute cette grande fermentation?

vorzügliche, Texte voraus. Auch er war in der Wahl derselben nicht immer glücklich. Was aber seine Werke dieser Periode vor denen fast aller anderen dramatischen Musiker auszeichnet, ist, wie Jahn es ausgedrückt hat, die tiefe Empfindung für alles Große. Sie hat ihn zu dem Schöpfer eines erhabenen dramatischen Styls gemacht, in dem er ganz einzig dasteht.

Die Franzosen haben einen gewissen Anspruch auf Gluck erhoben, theils weil ihnen das große Verdienst gebührt, seine Größe erkannt und zur Anerkennung gebracht zu haben, theils weil er durch seine musikalischen Principien der Lully-Rameau'schen Schule verwandt war. Zu dieser selbst gehört Gluck aber nicht. Er ist eine ganz originelle und dabei deutsche Natur. Daher auch die nähere Würdigung seiner Bedeutung, soweit sie überhaupt in diese Darstellung gehört, erst bei der Entwicklung des deutschen Dramas Platz finden kann.

Der Abbé Arnaud und Suard traten sofort, etwas später der überwundene Rousseau, enthusiastisch für Gluck bei ihren Landsleuten ein. Die Gegner kamen aus dem Lager der Italiener sowohl, wie aus dem der Lullysten und Ramisten. Die Führer der ersteren waren Marmontel und La Harpe; zu ihnen hielt sich auch Grimm. Sie setzten, um Gluck aus dem Felde zu schlagen, mit Hilfe des neapolitanischen Gesandten Caraccioli, die Berufung des damals berühmtesten italienischen Operncomponisten, Piccini, durch. Gluck hatte mit seiner Iphigenia in Aulis, mit seinem Orpheus, seiner Armide, das anfangs widerstrebende Publikum zuletzt unwiderstehlich mit sich fortgerissen, jetzt errang auch Piccini mit seinem Rolando gleichen Erfolg. Der Kampf sollte durch die gleichzeitig von beiden Componisten componirte Iphigenia in Tauris entschieden werden. Der Sieg war für Gluck. Ich konnte auf Piccini's würdiges Verhalten dabei früher schon hinweisen. Es zeigte sich auch wieder bei der Nachricht von Glucks im Jahre 1789 zu Wien, wohin er 1779 zurückgekehrt war, erfolgendem Tode. Piccini, der bis 1792 in Paris blieb und noch manche Triumphe hier feierte, forderte zu einer Subscription auf, „nicht um den Todten — wie es bei ihm heißt — ein Denkmal zu setzen, sondern um zu seinen Ehren ein jährlich an seinem Todestage zu gebendes Concert zu stiften, in dem nur Compositionen des Dahingeschiedenen aufgeführt werden sollten, damit der Geist und Vortrag seiner Werke den Jahrhunderten überliefert würden, die demjenigen

folgen, welches die Meisterstücke habe entstehen sehen und um ein Vorbild des Stils und der Entwicklung der dramatischen Musik vor den jungen Künstlern aufzurichten, die sich dieser Musikgattung widmen würden."

Man hat viel von den Schülern Gluck's gesprochen; in dem, worin seine Größe bestand, hat ihn aber keiner von ihnen erreicht, am meisten noch Cherubini. Gewiß ist es ein ernsterer, tieferer Ton, den Méhul angeschlagen, von der Stilgröße Glucks zeigen aber seine Werke nur wenig. Auch er, wie alle französischen Tonsetzer, die, wie Auber, Herold, neben und nach ihm die heroische Oper pflegten, hat noch gewisse Berührungen mit dem Geiste der komischen Oper. Ueberhaupt aber hatte die französische heroische Oper nach Gluck's Weggang noch lange mit der italienischen Oper zu kämpfen. Die Namen Sacchini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi bezeichnen ebensoviele Siege der italienischen Oper, die sich schon lange neben der großen französischen Oper*) ein eigenes Theater in Paris gegründet hatte und immer über die vorzüglichsten Gesangskräfte verfügte. Nur der deutsche Meyerbeer hat über sie einen nachhaltigen Triumph zu verzeichnen gehabt, während Halévy, Ambroise Thomas und Charles Gounod ihren Erfolgen nur

*) Nach dem Brande des Palais Royal wurde die Académie de Musique in die Salle à machines der Tuillerien verwiesen. Que cette nouvelle salle est sourde! sagte einer im Publikum. Elle est bien heureuse, erwiderte ihm sein Nachbar, der schlagfertige Abbé Galiani. Das Theater des Palais Royal wurde zwar wieder hergestellt und 1770 bezogen, brannte aber 1781 aufs Neue ab. Die Académie wurde nun in den Saal der Menus Plaisirs du Roi und kurze Zeit später in das inzwischen hergestellte Theater der Porte St. Martin überführt (1781). 1794 übersiedelte sie in das Théâtre national und nahm den Titel Opéra national sowie etwas später den des Théâtre de la Republique et des Arts an, der sich unter dem Kaiserreich in den der Académie impériale de musique und nach dessen Ende in den der Académie royale de musique verwandelte. Die Ermordung des Herzogs von Berry in ihren Räumen, veranlaßte einen neuen Umzug in den Saal Favart, bis das von Debret gebaute Theater in der Rue Pelletier und neuerdings der von Garnier aufgeführte Prachtbau das Domicil der französischen großen Oper wurde, und 1848 den Namen des Théâtre de la Nation, unter Napoleon III. den des Théâtre impérial de l'Opéra und seit 1870 den des Théâtre nationale de l'Opéra erhielt. Als Sänger traten bei der Académie de musique in der Gluck'schen Periode hinzu: Melles Rosalie Levasseur, St. Huberti, Maillard, Gavaudon, Laguerre, Dozon, sowie die Herren Moreau, Lainé, Chéron,

nothdürftig das Gleichgewicht zu halten vermochten. Doch auch die komische Oper sank nach Auber und Adam allmählich immer tiefer herab. Als Dichter ragten im 19. Jahrhundert Jouy, Hoffmann, Planard, Aumer, Deschamps, Germain Delavigne, St. Georges Mellesville und besonders Scribe hervor.

Die Tragödie im 18. Jahrhundert bis zur französischen Revolution.

Umschwung der Zeit. — Erste Proteste gegen den Academismus der Bühne. — Perrault's Kampf gegen die Alten. — Houdard de la Motte. — Crébillon. — Voltaire. — Charakter der Zeit unter der Regentschaft. — Einfluß derselben auf Voltaire's Charakter. — Dessen Jugendgeschichte. — Oedipe. — Verbannung nach England. — Einfluß des englischen Geistes auf ihn. — Voltaire's dramaturgische Ansichten; sein Verhältniß zu Shakespeare. — Zaire. — La Mort de César; Voltaire der Vertheidiger Shakespeare's; Abschwächung seines Enthusiasmus für diesen. — Mahomet. — Merope. — Verhältniß zu Crébillon. — Le Kain und die Théatres de Cabinet. — Voltaire's Uebersiedelung an den Hof Friedrichs des Großen. — Voltaire im Exil. — Kampf mit der Genfer Orthodoxie und Rousseau über das Theater. — Theatralisches Leben bei Voltaire. — L'Ecossaise. — Tancrède. — Bruch mit Mad. de Pompadour. — Adoption von Melle Corneille. — Die Ausgabe der Corneille'schen Werke. — Die Uebersetzung des Shakespeare'schen Julius Cäsar. — Voltaire als Gegner Shakespeare's. — Irène. — Voltaire in Paris. — Seine Triumphe. — Sein Tod. — Sein Begräbniß und die Ueberführung seiner Leiche nach Paris. — Voltaire's Bedeutung als dramatischer Dichter. — Chateaubrun. — Piron. — Pompignan. — Marmontel. — Dorat. — Saurin. — Du Belloy. — Le Mierre. — La Harpe. — Ducis.

Buckle hat es mit Recht als ein Verdienst Richelieu's bezeichnet, den Geist religiöser Duldung so viel als möglich festgehalten zu haben. Mazarin und anfänglich auch Ludwig XIV. sind dieser Anschauung treu geblieben. Wenn Richelieu sich sogar gelegentlich mit protestan-

---

Rousseau, L'Arrivée, Le Gros, Chardini, Lays; in der Revolutions- und Kaiserzeit: Delles Rousselois, Chéron, Branchu, Henry, Sophie Cruvelli, Poinsot, Albert, Armand, sowie die Herren Dérivis, Nourrit, Bertin, Roland, Laforêt, Lavigne; bis zur Julirevolution, Delles Gressari, Cinti, Dabadie, Mori, sowie die Herren

tischen Fürsten gegen katholische alliirte, so verband sich Mazarin mit dem republikanisch-puritanischen Cromwell, so suchte Ludwig XIV. die Macht der katholischen Geistlichkeit auf alle Art zu beschränken, so zog er Anfangs gerade solche Männer zu sich heran, welche die neuen Anschauungen, den Geist der neuen rationellen Methode auf Verwaltung und Regierungskunst anwendeten.

Wenn diese Duldsamkeit die großen Geister auch nicht ins Leben rief, welche damals auf den verschiedensten Gebieten der Kunst und des Wissens in Frankreich hervortraten, so hat sie doch zu der freieren, kühneren Entwicklung, welche sie nahmen, wesentlich beigetragen und den von ihnen ausgehenden Wirkungen eine größere Verbreitung gegeben.

Andrerseits — und dies hat Buckle zu wenig ins Auge gefaßt — war aber Richelieu auch wieder derjenige, welcher die Centralisation des geistigen Lebens und aller Kräfte zur Stärkung der königlichen Gewalt in einem solchen Umfange herbeiführte und auch hierin von Mazarin nachgeahmt wurde, daß Ludwig XIV., die Erbschaft dieser großen Männer antretend, deren Einheitsbestrebungen in seiner Person nur noch zum Abschluß zu bringen brauchte. Dies mußte jenem Geiste der Duldung aber in einer Weise entgegenwirken, die eine Abschwächung desselben nothwendig zur Folge hatte und endlich zur völligen Unterdrückung desselben führte.

Denn unmöglich konnte man in einem Staatswesen, welches in Allem auf Einheit in der Person des Monarchen zurückgeführt werden sollte, so wichtige Gebiete, wie es die der Religion und des Glaubens waren, auf die Dauer der Parteiung, welche die Verschiedenheit der Ansichten hier hervorrief, frei überlassen. War die Duldung der Gegensätze von Katholicismus, Protestantismus und Jansenismus in den Augen der Staatsmänner doch immer nur als ein Mittel erschienen, die Macht und den Einfluß der römischen Kirche im Staate zu brechen. Daher man sich jene Duldung auch nie als eine zu weitgehende denken muß. Die Jansenisten waren

Dabadie, Massol, Dupont, Levasseur, Lafont. Bis 1848, Delles Falcon, Damoreau, Dorus-Gras, Stoltz, Nau, sowie die Herren Duprez, Marié, Bouché, Barroilhet; bis 1870, Melles Viardot, Laborde, Alboni, Masson, La Grua, Bosio, Tedesco, Gueymard, Marie Sax, Christine Nilson, Carvalho, sowie die Herren Roger, Chapuis, Morelle, Obin, Gueymard, Faurre.

nicht minder strenggläubig, als die katholischen Kirchenlehrer, ja selbst die Philosophen suchten sich damals noch ganz mit der Kirche zu stellen, und doch würde Descartes seine Werke kaum alle in Frankreich zu schreiben gewagt haben. Schon 1629 war er nach Holland gegangen, 1649 folgte er einer Einladung der Königin von Schweden, wo er im nächsten Jahre schon starb, 1669 untersagte Ludwig XIV. die diesem Philosophen zugedachte öffentliche Gedächtnißrede und nur kurze Zeit später wurde durch die Universität von Paris ein Verbot seiner Lehre erlassen.

Doch ist es wieder zu weitgehend, wenn Buckle behauptet, Frankreich habe während der ersten 60 Jahre nach dem Tode des Descartes auch nicht einen Mann besessen, der selbständig zu denken gewagt habe. Gassendi, den wir als Lehrer Molière's, Chapelle's und Cyrano's de Bergerac kennen lernten, starb zwar nur 5 Jahre später als Descartes, aber seine Lehre, seine Ansichten und Gedanken lebten in seinen Schülern doch fort. In ihm aber sehen wir nicht nur einen Erneuerer der atomistischen Lehre des Epikur, sondern auch einen Geistesverwandten von Hobbes, mit dem er befreundet war, und einen der ersten Vertreter sensualistischer Ansichten. Doch auch Bayle lehrte bis 1681 unbeanstandet in Frankreich und Männern, wie Mallebranche, La Bruyère, Fénelon, Lemontoy, Boisguilbert, Evremond, wird man selbständiges Denken nicht absprechen dürfen, obschon eingeräumt werden muß, daß sie nur so lange unangegriffen blieben, als sie zugleich für Religion und kirchlichen Glauben eintraten. In der zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. brach sich dann allerdings eine Reaction Bahn, die jede freisinnigere Aussprache mit Verfolgung bedrohte.

Ludwig XIV., von der Natur sowohl körperlich, wie geistig in außergewöhnlicher Weise begabt, vom Glück anfangs in allen seinen Unternehmungen begünstigt, das Herz vom Glauben an die Göttlichkeit seines Berufs, von Machtgefühl und von heftiger Ruhmbegierde geschwellt, suchte diesen Ruhm zunächst vorzugsweise in der Größe der Nation, der Kraft des Staats, dem Wohlstande seines Volkes, dem Glanze der Künste und Wissenschaften, der Blüthe der Industrie und Bodencultur. Kein Wunder, daß er nicht nur auf seine Umgebung, die er durch eine ihm gleichsam angeborene und sorgfältig ausgebildete Würde, in einer ehrfurchtsvollen Entfernung von sich zu

halten verstand, sondern auch auf die Nation eine fascinirende Wirkung ausübte, so daß diese, den Glauben an seine göttliche Einsetzung theilte, in ihm die Seele, den Inbegriff des ganzen Staatswesens sah, in seinem Ruhm und Glanze sich sonnte und im Gefühl des Wohlstands und der Sicherheit das Joch der Bevormundung, das er ihr auferlegte, nicht drückend empfand, sondern darin einen goldenen Ehrenschmuck sah. Der Glaube an seine Unfehlbarkeit war ein so großer, daß sie lange die schwersten Lasten willig ertrug und sich von den Gefahren des verhängnißvollen Weges nicht überzeugen konnte, welchen der ruhmberauschte König beschritt.

Das Gefühl, der unbeschränkte Herrscher eines blühenden Landes zu sein, vermochte ihn nur zu bald nicht mehr voll zu befriedigen. Die Bewunderung Europa's genügte seinem stolzen Herzen nicht mehr, es sollte ihm auch noch tributpflichtig werden. Er wollte sein Reich zu einem Weltreiche erweitern. Wie aber der Glanz seines Hofs allmählich verderblich für die Sitten der höheren Kreise der Hauptstadt, für Kunst und Wissenschaft wurde, so wurden die fortgesetzten Kriege es auch für den Wohlstand der Unterthanen. Sie entzogen der Industrie die rüstigsten Hände, sie entvölkerten die Nation, sie verbreiteten Jammer, Unglück und Krankheiten in ihren Wohnungen, und erschöpften allmählich die Steuerkraft des einst blühenden Landes. Der Friede von Nymwegen (1678) hatte Ludwig XIV. auf eine Machthöhe gestellt, welche es ihm nicht mehr nöthig erscheinen ließ, die Rechte Andrer zu achten. Die Zeit schien gekommen, um auch noch die letzte Macht, die sich im Staate neben ihm regte, die Macht der Kirche völlig zu brechen. Die nationalen Concile, die er berief, hoben alle ihr noch zustehenden Vorrechte auf. Wie hätte man da den Protestantismus wohl schonen sollen, dessen Unterdrückung der also geschädigten römischen Kirche einen gewissen Ersatz bot! Wozu noch bedurfte man seiner, da man sich diese nun ganz unterworfen sah? Der Einheitsgedanke des Staats verlangte auch Einheit des Glaubens. Schon länger hatte man die Protestanten durch allerlei Bedrückungen zum Uebertritt zur katholischen Kirche zu bestimmen gesucht und den Rückfall mit peinlichen Strafen belegt. Jetzt aber begann man, einzelnen Orten das Recht der freien Religionsübung ganz zu entziehen. 1684 führte man die berüchtigten Dragonaden ein und ein Jahr später wurde das Edict von Nantes wieder aufgehoben, was den betrieb-

samsten Theil der Bevölkerung zur Auswanderung nach Holland, Deutschland und England nöthigte. Hierin sowohl, wie in den Verfolgungen, denen die Jansenisten jetzt ausgesetzt waren, die Ludwig dem XIV. wegen ihrer rigoristischen Sittenstrenge sehr unbequem wurden, weil ihre Vorschriften und Lehren fast ebensoviele Verurtheilungen seines Hofes und seines Privatlebens waren, läßt sich der Einfluß erkennen, welchen die katholische Geistlichkeit sich trotz jener Concessionen wieder verschafft hatte und der in dem Maße wuchs, als sie sich der frommen und frömmelnden Frau von Maintenon zu bemächtigen wußte. Die religiöse Heuchelei wurde zu einer Sache der Weltklugheit, die affektirte Decenz zu einer Sache des guten Tons und der Mode und beide zur Maske und zum Deckmantel jener Sittenlosigkeit, jener Frivolität, jenes spottsüchtigen Unglaubens, die unter der Regentschaft so schamlos hervortreten sollten.

Wohl erhoben sich einzelne Warnungsstimmen. Fenelon, der Erzieher des Duc de Bourbon, hielt in seinen Aventures de Télémaque sowohl seinem Schüler, wie der Zeit den warnenden Spiegel vor. Er gab in seinen Directions pour la Conscience d'un Roi, dem ersteren Rathschläge, die einer Verurtheilung der Regierung Ludwigs XIV. fast gleichkamen. Fontenelle trat für die Wahrheit im Leben, St. Evremond für die christliche Sittenlehre, Vauban und Boisguillebert für eine Reform des Finanz- und Steuerwesens ein.

Diese Opposition gegen die Unfehlbarkeit des bisherigen Régimes konnte nicht ohne allen Einfluß auf das Gebiet der Dichtung bleiben. Auch hier erhoben sich Proteste gegen die herrschenden Vorurtheile, gegen den auch hier seine Tyrannei ausübenden Autoritätsglauben. Er betraf hier vor allem die von den Alten theils überlieferten, theils auch nur abgeleiteten Regeln. Schon früher hatten einige der größten Dichter, insbesondere Corneille und Molière, sich gelegentlich dawider aufgelehnt, den Widerstand aber nicht consequent fortgesetzt, sondern, vorzüglich der erste, sogar selbst wieder zur Befestigung jenes Autoritätsglaubens beigetragen. 1670 hatte der Akademiker und Lustspieldichter Desmarets sich zwar entschiedener gegen denselben hervorgewagt, war aber hiebei von Boileau zur Ordnung gerufen worden. Charles Perrault, welcher mit seinen Contes de ma mère de l'oye (1697) die Volksmärchen in die französische Literatur eingeführt hat, gab durch ein das poetische Zeitalter Ludwigs XIV. ver-

herrlichendes und dieses über das classische Zeitalter der Alten setzendes Gedicht, welches er 1687 in der Academie vorlas, Anlaß zu einem heftigen Streit über den Vorrang der Alten und Neuen. Auch diesmal warf sich Boileau vor allen andern zum Vertheidiger der ersteren auf, wobei er besonders von Racine unterstützt wurde. Dieser Widerspruch bestimmte nun Perrault zu seinem, damals großes Aufsehen erregenden Werke, Parallèle des anciens et des modernes, welches insofern von Wichtigkeit war, als sich darin ein in der Poesie nach eigenthümlicher Lebensauffassung verlangender Geist ankündigte, freilich in einer die wichtigste Seite seines Gegenstandes nur leise berührenden Weise. Es handelte sich nämlich Perrault weniger darum, darzuthun, daß die eigenthümlichen Verhältnisse einer jeden Zeit, die eigenthümliche Natur jedes Volkes, ihre besonderen geistigen Bedürfnisse, ihren besondern Lebensinhalt und diese daher einen Anspruch hatten, auf eine bestimmte Eigenthümlichkeit der künstlerischen Formen und des künstlerischen Ausdrucks; ihm war es hauptsächlich nur um die Befriedigung des nationalen Selbstgefühls, um die der französischen Literatur so nachtheilig gewordene Selbstverherrlichung zu thun, wenn es auch seinen Werken im Einzelnen gewiß nicht an sehr richtigen und für jene Zeit sehr fruchtbaren Bemerkungen fehlte. Boileau antwortete ihm mit seiner in einem gereizten persönlichen Tone geschriebenen Réflexion de Longin. Die Academie befand sich in einer schwierigen Lage. Sie fühlte sich durch das Lob, welches Perrault den Neuen zollte, selbst mit geschmeichelt, sie wußte, daß dieses bei Hofe sich einer beifälligen Aufnahme zu erfreuen hatte, und konnte doch andrerseits die von ihr zu Gesetzen erhobenen Grundsätze nicht aufgeben. Dazu kam, daß der leidenschaftliche, fast beleidigende Ton, welchen Boileau angeschlagen hatte, nicht gerade günstig von der ruhigen, wenn auch oberflächlichen Behandlungsweise des im persönlichen Umgange liebenswürdigen Perrault abstach.

Der Streit, obschon endlich zur Ruhe gekommen, sollte nicht schlafen und es war ein dramatischer Dichter, der ihn aufs Neue in Gang brachte.

Antoine Houdard de la Motte, am 17. Januar 1672 zu Paris geboren, ebendaselbst 1731 gestorben, studierte die Rechte, widmete sich seinem Hang zum Theater nachgebend, aber bald der Schrift-

stellerei. Am Theater des Italiens betrat er mit einem Lustspiel: Les originaux, die Bühne, erlitt aber damit eine Niederlage. Er fühlte sich hierdurch so gedemüthigt, daß er sich dem geistlichen Stande zu widmen beschloß, sich jedoch bald eines Andern besann und die dramatische Laufbahn wieder ergriff. Sein Talent ging aber nicht auf das Komische. Von seinen verschiedenen Lustspielen haben nur Le magnifique und L'amant difficile einen ausdauernderen Erfolg erzielt. Sein dramatisches Hauptwerk Inès de Castro (1723), von welchem behauptet wird, daß seit dem Cid kein anderes einen gleichen Erfolg hatte, liegt auf dem Gebiete der Tragödie. Es verdunkelte seine übrigen tragischen Dichtungen, Les Machabées, Romulus und Oedipe*), die seinen Ruf schon begründet hatten. 1719 war er in die Academie aufgenommen worden, nachdem lange vorher der Streit über den Vorzug der Alten und Neuen durch ihn wieder aufgelebt war. Er brach im Salon der Melle Lambert aus und La Motte sah sich in seiner Vertheidigung der Neuen von Fontenelle unterstützt, der schon ein Parteigänger Perraults gewesen war. Von den neuen Lehrsätzen, welche er aufstellte, war einer der wichtigsten der, daß der Vers und der Reim, besonders für den dramatischen Autor, nur eine Fessel sei. La Motte ließ es sich einfallen, dies im Télémaque an einem Beispiele darzuthun, und stellte der Uebersetzung des Homer der Madame de Dacier eine Uebertragung entgegen (1714)**), in der die 24 Gesänge derselben von ihm in 12 zusammengezogen worden waren. Auf einer Vignette des Titelblatts erblickt man Mercur, wie er die Leier Homers in die Hände Lamotte's legt. Eine zweite Schrift: Le discours sur Homère sollte diese Uebertragung nur rechtfertigen. So große Blößen Lamotte sich durch dieselbe gegeben hatte, so viele Anhänger erwarb er sich wieder durch diese zweite Schrift. Die 63jährige Mad. Dacier war die erste, welche ihm in ihren Considérations sur le cours de corruption (1714) offen entgegentrat, obschon er ihr in seiner Uebersetzung viel Schmeichelhaftes gesagt und auch ihrem Gatten sich zu verbinden gesucht hatte. So leidenschaftlich und verletzend ihr

*) Die Oeuvres complètes erschienen Paris 1754 in 10 Bänden.

**) Die Jahreszahl beweist, daß Boileau diesmal nicht aus dem Grunde schwieg, den Nisard ihm unterlegt, welcher behauptet, daß La Motte dieses Schweigen durch einige ihn verherrlichende Oden erkauft habe. Boileau war damals ein stiller Mann geworden, weil er bereits seit 1711 im Grabe lag.

Angriff auch war, so ließ sich die liebenswürdige Natur La Motte's nicht davon hinreißen. Er strebte vielmehr eine Aussöhnung an und unterwarf sich dem Schiedsspruche Fénélon's, welcher folgendermaßen lautete: „Ich glaube, daß man die Neueren nicht genug loben kann, welche sich anstrengen, die Alten zu übertreffen. Wie viel ein so edles Bestreben aber auch verspricht, so würde ich es doch für gefährlich halten, wenn man darin so weit ginge, die großen Vorbilder gering zu schätzen und aufhören wollte, sie zu studieren." In Bezug auf das Drama hat Lamotte in seinem Discours sur la tragédie verschiedene gute Bemerkungen gemacht, die aber nicht alle neu waren. Er verwirft die Exposition durch Erzählen; er empfiehlt die langen Reden durch lebendige Handlung zu ersetzen; er verwirft das Gesetz der Einheit von Zeit und von Ort, sowie die Vertrauten und Monologe. Leider hat er praktisch aber nur selten Gebrauch von dieser Einsicht gemacht. Obschon er den Vers für das Drama verwarf, hat er doch nur eine einzige seiner Tragödien, den Oedipe, in Prosa geschrieben. Dies Beispiel war aber nicht einmal glücklich.

Eine ungleich bedeutendere Rolle als tragischer Dichter, war Prosper Jolyot de Crébillon*) (geb. 13. Jan. 1674 zu Dijon, gest. 17. Juli 1762 zu Paris) zu spielen beschieden. Er begann seine Studien in seiner Vaterstadt bei den Jesuiten, worauf er das Collège Mazarin zu Paris bezog. Dem Wunsch seines Vaters entsprechend, trat er zwar in die advocatorische Praxis ein, sein Vorgesetzter, welcher seine Neigung für die Bühne bemerkte, soll ihn aber selbst, sich der schriftstellerischen Carrière zu widmen, empfohlen haben. Er debütirte 1705 mit der Tragödie Idomenée im Théâtre français und errang damit einen großen Triumph. Es folgten mit immer gleichem Succeß Atrée et Thyeste (1707), Elèctre (1709) und Rhadamiste et Zénobie (1711). Wogegen er mit seinem Xerxes (1714) und seiner Sémiramis (1717) zwei empfindliche Niederlagen erlitt. Diese Mißerfolge entmuthigten ihn so, daß er neun Jahre der Bühne völlig entsagte. Dazu trat noch häusliches Unglück. Er hatte den durch die Wahl seines Berufs schon schwer gekränkten Vater auch noch durch eine gegen dessen Willen abgeschlossene Heirath erzürnt,

*) Siehe La Harpe a. a. O. — Nisard, a. a. O. IV. S. 162. — Geoffroy, III. S. 295.

was seine Enterbung zur Folge hatte. Die Noth trieb ihn zu einem neuen Versuch mit der Bühne. Doch auch sein Pyrrhus fand keine günstige Aufnahme. Dies und der Tod seiner Gattin verdüsterte sein Gemüth und machte ihn menschenscheu. Grade jetzt aber sollte sich sein Geschick durch die Anstrengungen seiner Freunde aufhellen. Die Ernennung zum Mitgliede der Academie rief ihn aus seiner Vergessenheit wieder hervor. Seine Stücke wurden der Bühne zurückgewonnen. Auch erhielt er nur kurze Zeit später das Amt eines Censors. Es ist unrichtig, wenn man sagt, daß Crébillon's Ruhm nur ein künstlich gemachter gewesen sei, daß er ihn nur den Cabalen des Hofs und der Frau von Pompadour zu danken gehabt habe. Seine Erfolge lagen lange vor dieser Zeit. Hätten sich seine Stücke nicht selbst neben den Erfolgen Voltaire's behauptet, so würde dieser ihn weder zu bekämpfen nöthig gehabt haben, noch Ludwig XV. und Madame Pompadour daran haben denken können, sich seiner gegen Voltaire zu bedienen. Voltaire schätzte Crébillon anfänglich sehr hoch, doch glaubte er später, feindlich von ihm, als Censor, behandelt worden zu sein und von dieser Zeit an sah er in den Erfolgen desselben nichts als Beleidigungen und feindliche Angriffe. Erst diese Gereiztheit Voltaire's spielte seinen Feinden und Madame Pompadour, die diesem anfänglich ja gar nicht so feindlich gesinnt war, Waffen gegen sich in die Hand. Voltaire hatte, wie sich später noch zeigen wird, gegen Crébillon bereits seine Sémiramis ausgespielt, als dieser, der damals schon 72 Jahr alt war, den von Frau von Pompadour und noch weit mehr vom Könige favorisirten Catilina zur Aufführung brachte. Allerdings entwickelten sich hieraus Parteiungen, welche von Voltaire's Feinden aufs Schmählichste ausgebeutet wurden und Crébillon in eine bedauernswürdige Selbsttäuschung wiegten. Die Erfolge der letzten Stücke desselben: Catilina und Le triumvirat waren in der That nur gemachte, und dabei immer noch sehr mäßige, doch haben sie auch zu seinem Ruhme nichts beigetragen.

Die Crébillon unmittelbar vorausgehenden Tragiker, Campistron, La Grange Chancel, Duché Lafosse, standen fast ganz unter dem Einflusse Racine's, wie man in dem letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts nach Schluß der Novitäten überhaupt häufig nach Corneille und Racine verlangte. Da es den mittleren Talenten aber völlig unmöglich war, mit diesen zu wetteifern, so sannen sie, um Erfolge erzielen

zu können, auf neue Effecte. Crébillon bemächtigte sich hierzu des Schrecklichen. Das Auskunftsmittel war nicht eben neu. Es beruhte auf der mißverstandenen Auslegung des Aristotelischen Begriffs vom Tragischen. Die Italiener hatten seit lange die Muster dazu geliefert. Auch war es fast ein mit Nothwendigkeit hervortretender Gegensatz zu der von Quinault in die Mode gebrachten zärtlichen und weichlichen Behandlungsweise der Tragödie. Ich glaube sogar, daß Crébillon's Erfolge sich hauptsächlich aus dem Contraste zu Quinault und aus der Geschicklichkeit erklären, mit welcher er das Schreckliche wieder zu mildern und den damals herrschenden Begriffen von Wohlanständigkeit und von Delicatesse anzupassen verstand. Auch besaß er die Kunst seine Wirkungen zu concentriren und sie mit scheinbar einfachen Mitteln herbeizuführen, sowie seinen Darstellungen ein stimmungsvolles Colorit zu geben, wenn dieses auch in fast allen seinen Tragödien von demselben düsteren Charakter ist. Auf die Versification verwendete er großen Fleiß. Sind seine Verse auch nicht gerade schön, so prägen sich doch viele derselben, durch die Kühnheit und Originalität der Gedanken und den kräftigen, männlichen Ausdruck dem Gedächtnisse ein. Besonders aber hat man an seinen Stücken die Erkennungen gerühmt. In Atrée et Thyeste fand er Gelegenheit seinem Hange zum Schrecklichen am Freiesten nachzugehen. Rhadamiste et Zenobie wird aber allgemein für seine beste Dichtung erklärt. Der Streit der sich über Voltaire und Crébillon zur Zeit ihres Lebens erhob, klingt noch in den Urtheilen der heutigen Literarhistoriker über letzteren nach. Sie sind so widersprechend als möglich*). Gleichwohl gebührt von allen tragischen Dichtern der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Crébillon der nächste Platz neben Voltaire.

Voltaire betrat in seinem 24. Jahr zum ersten Male mit ungeheurem Erfolge die tragische Bühne, er griff von hier an immer wieder aufs Neue, ja selbst noch in seinem sechs Decennien späteren Todesjahr nach dem tragischen Siegeskranz. Wie angefochten immer zu seiner Zeit, wurde er von ihr doch auch wieder in seinem Oedipe über Sophokles, in seiner Zaïre und Merope über Corneille und Racine, und

*) Man sehe z. B. die durch die Thatsachen so völlig widersprechende Darstellung, welche neuerdings Royer (a. a. O.) IV. S. 76 dem Verhältnisse Crébillon's zu Voltaire gegeben.

was damals freilich in Frankreich noch kaum eine Frage war, auch über Shakespeare gestellt. Selbst heute, obschon die Zahl seiner unbedingten Verehrer beträchtlich zusammengeschwunden ist, wird er von Vielen in ähnlicher Weise, jedenfalls aber als der dritte der tragischen classischen Dichter Frankreichs gefeiert. Wenn aber sein Ehrgeiz auch vor Allem auf das Gebiet der Tragödie gerichtet gewesen sein mag, so liegt doch nicht hier seine Stärke, wie er das Drama, ja die Poesie überhaupt, nur selten rein als Selbstzweck, meist zugleich als ein Mittel zu anderen, ihm noch höher stehenden Zwecken ergriffen hat. Es ist hier daher nicht der Ort, diesen Dichter nach seiner Bedeutung im vollen Umfange zu würdigen Es kann hier von seinem Leben und Wirken vielmehr nur soviel zur Darstellung kommen, als zur Würdigung und zum Verständniß seines dramatischen Schaffens und seiner Bedeutung im Entwicklungsgange des französischen Drama's etwa nöthig erscheint. Selbst hierzu wird aber ein Blick auf die Zeit, in welcher er lebte, unter deren Einflüssen er sich entwickelte, auf deren Veränderungen er einwirkte, geboten erscheinen, da, wie sehr er seinem Zeitalter den Stempel seines Geistes auch aufgedrückt hat, er doch zugleich selbst wieder mit ein Product seiner Zeit war. Dies ist auch der Grund der Zweitheiligkeit der geistigen Natur dieses Mannes und der mannichfachen Widersprüche, denen wir in seinem Leben, Wirken und Werken, nicht am wenigsten in den dramatischen, zu begegnen haben.

Ludwig XIV. war am 10. September 1715 gestorben, nachdem er seine ganze Familie bis auf einen Urenkel, den nachmaligen Ludwig XV., vor sich in's Grab hatte steigen sehen. Der Glanz seines Hofs war verblaßt, die Dichter waren verstummt, welche einst seinen Ruhm und seine Triumphe besangen, das Land von dem letzten Kriege völlig erschöpft, bot ein Bild des Jammers und Elends dar. Eine dumpfe, ohnmächtige Verzweiflung hatte sich der decimirten Bevölkerung bemächtigt. Keine Klage tönte dem einst vergötterten Könige nach. Die Lüste, welche schon lange heimlich unter dem Deckmantel der Decenz und Heuchelei ihr Wesen getrieben hatten, traten jetzt offen und schamlos hervor, der Unglaube erhob frech neben dem crassesten Aberglauben das Haupt, die lange verhaltenen Lästerungen und Verwünschungen machten sich Luft und selbst von der Kanzel herab sollte aus dem Mund eines Massillon in das Ohr des noch kindlichen Nachfolgers die Verurtheilung des Verstorbenen tönen, dessen Glanz und

Ruhm hier einer Ansteckung und Schmach verbreitenden Eiterbeule verglichen wurde.

Es waren wohl nur diese Umstände, welche es dem genial beanlagten, hochgebildeten, aber sittlich völlig verdorbenen Philipp von Orleans möglich erscheinen ließen, mit Hilfe des Parlaments einzelne testamentarische Bestimmungen des einst allgewaltigen Königs beseitigen zu können, was indeß nicht ohne bedeutende Zugeständnisse an letzteres geschah. Dies war von höchster Bedeutung, nicht nur weil es der Regierung des Regenten eine Rücksicht und einen Zwang auferlegte, ohne welche diese noch ungleich verhängnißvoller gewesen sein würde, sondern auch, weil hierbei zum ersten Male von den ursprünglichen Rechten des Volkes die Rede war und somit der Grund zu den Principien der Volkssouveränetät gelegt wurde.

So sehr sich der neue Regent auch den schamlosesten Ausschweifungen überließ, so frech und wild unter seiner Regierung die Sittenlosigkeit um sich griff, so zeichneten sich die ersten Jahre derselben gleichwohl durch manche wohlthätigen Einrichtungen und Bestrebungen aus. Dem Handel und dem Gewerbfleiße wurden neue Wege eröffnet und selbst die ersten Maßnahmen des genialen, aber waghalsigen Law, welcher an die Spitze der ganzen Finanzverwaltung trat und diese in großartigster Weise als Spiel betrieb, brachten zunächst eine kurze Blüthe des Landes, freilich nur um, mit dem Zusammenbruch der von ihm gegründeten Creditinstitute, eine neue ungeheure Zerrüttung des Wohlstandes nach sich zu ziehen. Indessen haben aber diese Ereignisse wohl auch nicht wenig dazu beigetragen, das Vermögen der Nation in andere Hände, in die Hände des dritten Standes zu bringen und diesen erstarkt aus jenen Wirren hervorgehen zu lassen. Was den tiers état gegen die Corruption, von welcher die beiden oberen Stände zersetzt waren, bisher noch geschützt, waren einestheils die Betriebsamkeit und der Fleiß, mit denen er sich aus seiner bisherigen Niedrigkeit herauszuarbeiten hatte, anderentheils aber auch die Vorurtheile und Standesunterschiede, welche eine fast unübersteigliche Schranke zwischen ihm und diesen gezogen hatten. Beides hatte gehindert, daß sich der Bürger dem frivolen und erschöpfenden Lebensgenusse, den zügellosen Ausschweifungen der Bevorrechteten im größeren Umfange hingeben konnte, wenn er auch gewiß nicht frei von den vergiftenden Einwirkungen derselben blieb. Um so tiefer sanken nun freilich alle

diejenigen des dritten Standes herab, welche von den Vortheilen des Wohlstandes und Reichthums ausgeschlossen blieben. Sie waren bei dem Mangel an jedem Rechtsschutze und dem Mißbrauch der obrigkeitlichen Gewalten, dem furchtbarsten Elende preisgegeben. Zunächst war freilich dies Elend der mächtigste Bundesgenosse des reich gewordenen Bürgerthums in dem Kampfe gegen die Vorrechte, die Macht und die Uebergriffe der Geistlichkeit und des Adels, in welchem dieses die Abschaffung der Standesunterschiede und die Gleichberechtigung aller Staatsbürger als Ziel seiner Bestrebungen hinstellte.

Indessen ging diesem Kampfe, der sich nur langsam entwickelte, erst noch ein anderer auf dem Gebiete der Religion und des Glaubens voraus. Die römische Geistlichkeit hatte, wie wir gesehen, in den letzten Zeiten Ludwigs XIV. wieder einen ungeheuren Einfluß, eine ungeheure Macht gewonnen. Sie hatte zwar nicht verhindert, daß der Unglaube bei den höheren Ständen mehr und mehr um sich griff, da sie ihn selbst mit beförderte, wohl aber neben dem Geiste der religiösen Heuchelei dem der Bigotterie durch 90,000 Mönche und 250,000 Weltgeistliche die weiteste Verbreitung gegeben. Wie übermüthig der Unglaube sich in den Tagen des Glücks auch geberdete, so ging er doch meist Hand in Hand mit dem krassesten Aberglauben. Neben den Courtisanen, Spielern und Glücksrittern spielten die Wahrsager, Geisterbeschwörer, Stern- und Traumdeuter, Kartenschläger und Adepten damals die einträglichsten Rollen. Es sind diese Zustände, die es zum Theil erklären, daß die von England herüberkommenden neuen philosophischen Ideen, trotz der Freiheit, die ihrer Verbreitung unter der Regentschaft gegeben war, zur Zeit noch keine rechte Wurzel hier fassen konnten. Die Ungläubigen lehnten sie ab, weil sie ihnen zu ernst und zu theistisch waren, die Gläubigen, weil sie in abergläubischer Scheu vor ihnen zurückschreckten. Besonders abweisend verhielt sich der Jansenismus gegen dieselben, der immer noch heimlich in Frankreich fortbestanden hatte und jetzt seinen Kampf gegen den Jesuitismus mit neuer Kraft wieder aufnahm. Die Wahl zwischen ihnen konnte dem Regenten, nachdem er dieses Kampfes müde geworden, natürlich nicht schwer fallen. Unter seinem, inzwischen zum Cardinal erhobenen Lehrer und Gesinnungsgenossen Dubois kamen die Jesuiten wieder völlig zur Herrschaft.

Dies waren die Verhältnisse und Zustände, in welche der sieb-

zehnjährige Voltaire trat, nachdem er die Schule der Jesuiten durchlaufen hatte. Er fühlte sich von ihnen ebenso sehr angezogen, wie abgestoßen. Letzteres machte ihn den Ideen der englischen Forscher und Freidenker, den Ideen der Humanität und Freiheit zwar so zugänglich, daß seine Seele gegen die Uebel der Gesellschaft und Zeit nicht selten in wilder Empörung aufloderte, gleichwohl waren diese Eindrücke, diese Gefühle nicht stark genug, der Versuchung zu widerstehen, mit der ihn der Glanz dieser Uebel zugleich wieder anzog. Der Trieb nach Ruhm, Reichthum, Ansehen, Macht war ein so großer in ihm, daß er seinen Humanitäts- und Freiheitsbestrebungen immer entgegenarbeitete, und diese nur zu oft gegen ihn unterlagen. Dem jesuitischen Grundsatze huldigend, daß bei Verfolgung der Zwecke nicht nach der Güte, sondern nur nach der Wirksamkeit der Mittel zu fragen sei, sehen wir ihn die verschiedensten, einander widersprechendsten Mittel in Anwendung bringen. Tugend und Laster, opfermüthige Freundschaft und hämische Feindseligkeit, Freigebigkeit und schmutzige Habsucht, offene Kühnheit und zaghaftes Verleugnen, ritterlicher Edelmuth und tückische Hinterlist — liegen in seinem Leben dicht beiander und erklären sich aus den Widersprüchen der Zeit und jener Zweitheiligkeit seiner Natur.

François Marie Arouet, gen. Voltaire,*) wurde am 21. Nov. 1694 zu Paris geboren, wo sein Vater damals Notar am Châtelet war, eine Stellung, die dieser jedoch 1701 mit der eines Sportelcassirers an der Pariser Rechnungskammer vertauschte. 1704 wurde der junge Arouet dem Jesuitencollegium Louis le Grand übergeben. Pater Thoulin, der spätere Abbé d'Olivet, war sein Präfect. Pater Tournemine, mit dem er lange in vertraulichen Verhältnissen blieb, gehörte zu seinen Lehrern. Hier wurde der Grund zu der Freundschaft mit den Brüdern d'Argenson und mit dem Grafen d'Argental gelegt. Schon hier trat sein poetisches Talent in der der St. Geneviève gewidmeten Ode hervor. 1710 trat er in die Rechtsschule ein. Allein

*) Wagnière und Longchamp, Mémoires sur Voltaire et ses ouvrages 1826. 2 Bde. — Strauß, Voltaire. Leipzig 1870. 2. Aufl. — Desnoiresterres, Voltaire et la société du XVIII. Siècle. 8 Bde. — Hettner a. a. O. 132. — Oeuvres de Voltaire. Paris 1859—62. 40 Bde. Die neueste Ausgabe von Moland 1877. 45 Bde. ist mir nicht zugänglich gewesen. Deutsche Uebersetz. von Mylius u. A. Berl. 1783. Gleich u. A. Leipz. 1825. 30 Bde. Ellissen. Auswahl. Leipz. 1846. 12 Bde.

seine Neigungen waren auf die schriftstellerische Carrière gerichtet, wofür seine Besuche der Gesellschaft du Temple, in die er durch seinen Pathen, den Abbé de Chateauneuf Zutritt erhalten hatte, entscheidend waren. Diese Gesellschaft wurde aber auch noch dadurch verhängnißvoll für ihn, daß sie ihn in den Umgang mit den zugleich glänzendsten, geistvollsten und frivolsten, schwelgerischesten Männern der vornehmen Welt von Paris brachte. Sein Vater, der von seinen beiden Söhnen, die später gar nicht mehr mit einander verkehrten, zu sagen pflegte, daß der eine ein Narr in Versen, der andere ein Narr in Prosa sei, suchte vergebens von diesem Wege ihn abzubringen. Ein Ausflug nach Holland, im Gefolge des französischen Gesandten Chateauneuf, eines Bruders des Abbé, entsprach den davon gehegten Erwartungen ebensowenig, als ein längerer Aufenthalt auf dem Gute eines Herrn von Caumartin. Zurück nach Paris gekommen, ward er von der Woge des vornehmen frivolen Lebens sofort wieder ergriffen. Inzwischen war er auch mit dem Theater vertrauter geworden. Wie auf die meisten jungen Poeten, übte auf ihn die Tragödie zunächst ihre Anziehungskraft aus. Es war kein geringerer Stoff, als der des Oedipe, der ihn reizte. Der Gedanke mit Sophokles wetteifern zu müssen, erschreckte ihn nicht. Er scheint dazu den Plan schon 1714 gefaßt, die Tragödie aber erst 1718 beendet zu haben, obschon er bereits 1715 wegen der Aufführung mit dem Théâtre français unterhandelte. Ein Pasquill auf den Regenten, wegen dessen er in Untersuchung gerieth, unterbrach diese Arbeit. Hier bediente sich Voltaire zuerst jenes Auskunftsmittels, das er später so oft in Anwendung brachte, er leugnete ruhig die Autorschaft ab. Man glaubte ihm aber nicht. Doch kam er mit einer zweijährigen Verbannung nach Sulli sur Loire davon, die ihm auf dem Schlosse des Herzogs zu einer Zeit des reizendsten Lebensgenusses gemacht wurde. Nach manchen Veränderungen, zu denen er sich auf Rath seiner Freunde, sowie der Schauspieler willfährig herbeigelassen, kam der Oedipe endlich am 18. November 1718 zur Aufführung. Der Erfolg war ein ganz außerordentlicher. Er hatte 45 Vorstellungen hintereinander und trug ihm die Gunst des Herzogs von Orleans, eine goldene Medaille und ein Geldgeschenk ein. Auch nahm die Herzogin im folgenden Jahre die Widmung des Werkes entgegen, bei der er sich das erste Mal als Arouet de Voltaire unterschrieb. Carlisle hält den zweiten Namen,

der hinfort sein Schriftstellername geblieben ist, für eine Umstellung des ersten mit Zufügung der Buchstaben l. j., als einer Abbreviation von le jeune. Voltaire hat sich in seinem Oedipe, besonders im 4. Akte, der auch den reichsten Beifall erhielt, vielfach an Sophokles angeschlossen. Am meisten trug zum Erfolge aber der Umstand wohl bei, daß er sein Stück aus dem Geiste der Zeit geschrieben hatte, daß man in seinen Versen den Pulsschlag der letzteren fühlte, und zuweilen selbst da eine Beziehung zum Leben zu finden glaubte, wo der Dichter sie kaum mit bewußter Absicht hineingelegt hatte. Ueberhaupt faßte man dieses Stück als einen Angriff gegen die Geistlichkeit auf. Wie sicher Voltaire seines Erfolges war, mit welchem Uebermuth er das Priesterthum darin zu verspotten suchte, geht daraus hervor, daß er bei der ersten Aufführung selbst auf der Bühne als Schleppträger des Hohenpriesters erschien. Dufresne, der sich am meisten der Aufführung widersetzt hatte, und Delle Desmarest feierten große Triumphe darin.

Eine unter dem Titel Les Philippiques erschienene Satire hatte eine neue Entfernung des Dichters von Paris und neue Festtage auf Schloß Sulli zur Folge — ein Aufenthalt, den er zur Dichtung der Tragödie Artemise benützte, die 1719 entstand und am 15. Februar 1720 zur Aufführung kam, aber trotz Melle Lecouvreur, welche die Titelrolle spielte, eine nur laue Aufnahme fand und nach acht Vorstellungen wieder verschwand.*)

Um diese Zeit machte Voltaire die Bekanntschaft Lord Bolingbroke's, der, verbannt von London, seit 1719 in Anjou lebte. Bolingbroke wird häufig als derjenige bezeichnet, welcher die Franzosen mit der Aufklärungsphilosophie der Engländer bekannt gemacht habe. Er hat ohne Zweifel auch viel zur Verbreitung derselben beigetragen, wie er ja selbst eine bedeutende Rolle in der Geschichte des englischen Deismus gespielt. Jedenfalls waren die Ideen Hobbes aber seit lange, die Newton's und Locke's wenigstens vor ihm nach Frankreich gedrungen. Durch die Vertreibung der Protestanten und Jansenisten waren nicht wenige der aufgeklärteren Franzosen nach England gekommen, welche Verbindungen mit ihrem Vaterland unterhielten. Doch war in den letzten Zeiten Ludwig XIV. eine allgemeinere Verbreitung jener Ideen

*) Die Artemise erschien damals nicht im Druck. Es existirt nur ein Fragment derselben. Einzelne Stellen gingen in die Mariamne über.

wenn nicht unmöglich gemacht, so doch erschwert. Da aber Bolingbroke's Uebersiedlung nach Frankreich gerade in die Zeit des freiesten Austausches der kühnsten Gedanken fällt, so gewinnt es den Anschein, als ob das Auftauchen und die weitere Verbreitung derselben vorzugsweise hierauf zurückzuführen sei. Uebersetzungen einzelner Schriften Newton's und Locke's traten hervor. Maupertuis war der Erste, welcher die Kenntniß der englischen Philosophie dem übrigen Europa vermittelte, die Newton'schen Hypothesen wissenschaftlich zu begründen suchte und die Wissenschaft auf dieser Grundlage weiter entwickelte. Montesquieu und Voltaire aber waren diejenigen, welche die neuen Ideen popularisirten und ihnen eine ganz unmittelbare Anwendung auf das staatliche und sociale Leben gaben. Dies fand jedoch erst nach dem Aufenthalt beider in England statt, wo Voltaire 1726 eine Zuflucht bei dem inzwischen dahin zurückgekehrten Bolingbroke fand.*)

Am 1. Januar 1722 war Voltaire's Vater gestorben. Dieses Ereigniß brachte die beiden Brüder, die sich niemals geliebt hatten, ganz auseinander. Es handelte sich dabei um die Loslösung des Voltaire'schen Erbtheils. Voltaire hatte eine kleine Pension vom Könige, eine andere vom Regenten angewiesen erhalten. Dies, mit seinem väterlichen Erbtheile, würde zu seinem Unterhalt hingereicht haben, wenn er sich nicht an das Leben der großen Herren gewöhnt gehabt hätte. So aber bedurfte er des kleinen Capitals zu den Spekulationen, in die er sich damals zu schnellerer Bereicherung bereits eingelassen hatte. Er wollte wohl mit den großen Herren als großer Herr, doch nicht von der Gunst derselben leben und unabhängig sein, und da er einsah, daß dies auf dem Wege der Schriftstellerei nicht zu erreichen sei, er diese zur Spekulation aber auch nicht erniedrigen mochte, so warf er sich der finanziellen, ebenso unbedenklich wie gewissenlos in die Arme. Auch sollte es ihm auf diesem gefährlichen Wege, ein großes Vermögen zu erwerben, gelingen.

---

*) Im Jahre 1722 schreibt Voltaire über den letzteren: Ich habe in diesem berühmten Engländer die ganze Gelehrsamkeit seines und die ganze Feinheit unseres Landes gefunden. Ich habe nie unsere Sprache mit so viel Energie und mit solcher Sicherheit sprechen gehört. Dieser Mann, der sein ganzes Leben in Zerstreuungen und Geschäften verbracht, hat doch die Muße zu gewinnen gewußt, Alles zu lernen und Alles sich anzueignen (Lettre à Thiériot. 2. Januar 1723).

1724 erlitt der Dichter eine neue Niederlage mit seiner Mariamne welche jedoch im folgenden Jahre durch einige Veränderungen einen um so größeren Erfolg nach sich zog. Voltaire meint im Vorwort des im selben Jahre erschienenen Drucks, daß das erste Urtheil das verdientere gewesen sei. „Die erste Regel ist, daß der Dichter seine Helden so schildern muß, wie sie bereits in der Phantasie der Zuschauer leben. Dies habe ich auch beobachtet, insofern ich Herodes grausam und arglistig, Mariamne als ein von einem unklugen Stolze erfülltes Weib und Varus (Sohème) mit jener Würde ausgestattet habe, welche die Römer Königen gegenüber anzunehmen pflegten. Der Erfolg war jedoch, daß Mariamne uninteressant, Herodes empörend und in seiner Unterredung mit Varus verächtlich erschien. Ich fühlte, daß es unter Umständen die erste Regel sei, von der vorgeschriebenen Regel abzuweichen." Die Stelle ist wichtig; obschon dabei zu bemerken ist, daß der Fehler hier weniger in der Befolgung der Regel, als darin lag, sie nicht in der rechten Weise befolgt zu haben, denn gewiß kann man auch ein von einem unklugen Stolze erfülltes Weib sehr interessant schildern, wenn dieser Stolz nicht blos die Unklugheit, sondern irgend eine große Eigenschaft der Seele zur Quelle hat.

Das folgende Jahr sollte dem Dichter, der sich bisher mit so viel Glück und Eifer in die vornehme Welt gedrängt hatte, den Abstand aufs Grausamste fühlbar machen, den diese, sobald es ihr räthlich scheint, zwischen sich und den gesellschaftlichen Emporkömmling setzt, wäre auch dieser zugleich der erste Geist und das erste Talent der Nation. Es scheint, daß Voltaire den Chevalier de Rohan-Chabot durch eins seiner scharfen Witzworte verletzt hatte, worauf ihn dieser verächtlich gefragt „Herr Arouet, wie nur heißen Sie eigentlich?" eine Frage, die er in Gegenwart der Schauspielerin Lecouvreur dann noch wiederholte. Ueber Voltaire's Antwort cursiren verschiedene Versionen; doch scheint es, daß sie den Chevalier den Stock gegen Voltaire zu erheben bewog und Melle Lecouvreur dem Aeußersten schon damals nur vorbeugte, indem sie sich mit einer Theaterohnmacht zwischen die Gegner warf. Die Sache ward aber hierdurch nur aufgehalten, da wenige Tage später der Chevalier seine Rache um so tückischer nahm. Voltaire, beim Herzog von Sulli zu Gast, wurde abberufen und aus dem Thor des Palastes tretend von zwei Miethlingen erfaßt, die ihn auf Commando des Chevalier tüchtig durchprügeln mußten, wobei

dieser sie spottend ermahnte, des Kopfes zu schonen, damit nichts Kostbares verloren gehe. Voltaire schäumte vor Wuth. Er suchte Beistand bei seinen vornehmen Freunden, die sich jedoch achselzuckend von ihm zurückzogen. Er ging nun ernstlich mit dem Gedanken um, volle Revanche zu nehmen. Er übte sich in den Waffen. Die Rohans, hiervon in Kenntniß gesetzt, wurden bedenklich, und um das Leben ihres Verwandten sicher zu stellen, erwirkten sie gegen Voltaire einen Verhaftsbefehl. Am 17. April 1726 wurde er auch in die Bastille gebracht. Der König verfügte jedoch seine Freilassung, verbannte ihn aber, Excessen vorzubeugen, nach England.

Der Aufenthalt Voltaire's in diesem Lande wurde, wie schon angedeutet, von folgenreichster Bedeutung, sowohl für seine weitere geistige Entwicklung, als auch für die des literarischen und socialen Lebens von Frankreich, ja selbst von Europa. Obschon er nur eben den Proceß gegen seinen Bruder und in seinen Speculationen sein ganzes Vermögen verloren hatte, wurde er doch von der vornehmen Gesellschaft Englands mit offnen Armen empfangen. Er fand Unterstützung von allen Seiten, selber vom König. Mit fast allen bedeutenden Männern der Wissenschaft vertraut geworden, durchdrang er sich mit den Anschauungen, zu denen Newton und Locke den Grund gelegt hatten. Die englische Verfassung wurde sein Ideal, die englische Dichtung sein Studium. Hier wurde sein großes Heldengedicht, das er schon auf dem Landgut des Herrn von Caumartin begonnen, zum Abschluß gebracht und unter dem Schutze der königlichen Familie herausgegeben, die sich selbst an die Spitze einer dafür eröffneten Subscription gestellt hatte. Hier wurde die Geschichte Carls XII. begonnen und mitten aus dem Studium Addisons und Shakespeare's heraus, auf dem Landsitze Wondsworth des Londoner Kaufherrn Falkener, das Trauerspiel Brutus in Prosa begonnen.

Die Einwirkungen, die Shakespeare auf ihn ausübte, konnten damals so große nicht sein, wie sie es heute gewesen sein würden, weil dieser Dichter und sein Darstellungsprincip auf der englischen Bühne seit lange durch den französischen Einfluß die Herrschaft verloren hatte. Addison mußte ihnen um so mehr das Gegengewicht halten, als er der verstandesmäßigen Klarheit, dem doctrinären rhetorischen Geiste der französischen Tragödie so völlig entsprach und

Voltaire nicht frei von dem Vorurtheile war, welches bei seinen Landsleuten von der Unübertrefflichkeit dieser letzteren bestand.

Zweierlei hatte Voltaire nach seiner Rückkehr aus England im Auge: die hier in sich aufgenommenen neuen Ideen für das sociale, staatliche und literarische Leben seines Landes fruchtbar zu machen und sich mit dem Ertrage der aus der Subscription auf die Henriade erworbenen Gelder so rasch wie möglich ein großes Vermögen zu gründen.*)

Es mag befremden, daß Voltaire bei der ersten sich hierfür darbietenden Gelegenheit, in der Vorrede zur Ausgabe des Oedipe v. J. 1730, sich wieder ganz für die alte academische Auffassung des Drama's und für die überlieferten Regeln erklärte. Seine Darlegung war aber hauptsächlich gegen La Motte gerichtet, der, wie wir sahen, diese Regeln zu durchbrechen suchte, den Reim als undramatisch verwarf und selbst noch den Vers als Fessel im Drama empfand. Die Veranlassung hierzu gab dessen inzwischen (1716) erschienener Oedipe, das einzige Stück La Motte's, welches in Uebereinstimmung mit seiner Doctrin in Prosa geschrieben ist und dessen Erfolg Voltaire ohne Zweifel verdroß. Hinsichtlich der drei Einheiten steht Voltaire noch ganz auf dem Corneille'schen Standpunkt. Des Reimes würde er sich gern begeben, wenn es die Natur und der Geist der französischen Sprache erlaubte. Dagegen tritt er mit vollster Entschiedenheit für den tragischen Vers gegen die Prosa ein.

*) Noch später äußerte er sich hierüber: „Man fragt mich, durch welche Kunst ich dahin gelangt bin, wie ein Generalpächter leben zu können; es mag gut sein, es auszusprechen, damit mein Beispiel Anderen diene. Ich habe so viel Männer der Literatur arm und verachtet gesehen, daß ich seit lange beschlossen hatte, ihre Zahl nicht zu vermehren. Man muß in Frankreich Amboß oder Hammer sein, ich war als Amboß nicht als Hammer geboren. Ein schmales Erbtheil wird täglich schmäler, weil Alles mit der Zeit theurer wird und die Regierung oft Renten und Gelder antastet. Man muß aufmerksam auf alle Operationen sein, die ein stets verschuldetes und schwankendes Ministerium in den Staatsfinanzen macht. Es giebt immer Gelegenheiten, aus denen ein Privatmann Vortheile ziehen kann, ohne Jemand dafür verbindlich zu werden und nichts ist so angenehm, als seinen Wohlstand selbst zu begründen. Der erste Schritt kostet einige Mühe, die weiteren sind leicht. Wenn man in der Jugend haushälterisch ist, so findet sich im Alter ein Fonds, über den man sich selber verwundert. Das ist die Zeit, wo man des Vermögens am meisten bedarf; wo ich mich desselben erfreue. Nachdem ich bei Königen gelebt, habe ich mich selbst zum König daheim gemacht, trotz ungeheurer Verluste."

Noch in demselben Jahr erschien aber sein Brutus, welcher am 11. December zur erstmaligen Aufführung kam. Voltaire hatte das Stück den Schauspielern vorgelesen, es aber wieder zurückziehen wollen, weil er gehört, daß Crébillon dagegen zu cabalisiren beabsichtige. Dies war ohne Zweifel ein Irrthum, da es ja ganz unbeanstandet dargestellt wurde. Der Erfolg war am ersten Abend ein durchgreifender, erschöpfte sich aber bald, weil man trotz der schönen Verse genügendes Interesse vermißte. Das Stück ist hauptsächlich durch den der ersten Ausgabe (1731) vorgedruckten Discours sur la tragédie von Interesse, in welchem Voltaire nun selber die Fesseln anerkennt, in die der Reim den französischen Tragiker schlägt. „Der Franzose ist ein Sclave des Reimes — heißt es darin — und wird, um einen Gedanken auszudrücken, nicht selten durch ihn zu vier Versen gezwungen, wo dem Engländer eine einzige Zeile genügt. Der Engländer kann alles sagen, was er will, der Franzose nur das, was er kann.“ — Ueber die Zulässigkeit der Prosa in der Tragödie spricht Voltaire sich hier schon weniger verneinend aus, doch zweifelt er am Erfolg ihrer Einführung. Wenn es ihm aber auch unmöglich erscheint, die Vortheile der englischen Tragödie in Bezug auf die Sprache in die französische einzuführen, so bekennt er sich doch zu dem Wunsche, dies rücksichtlich anderer Schönheiten der englischen Bühne zu thun. Denn obschon diese zur Zeit noch keine gute Tragödie besitze, so erfreue sie sich doch bewundernswerther einzelner Scenen. Es fehle den englischen Stücken wohl an Regelmäßigkeit der Anordnung, an Eleganz und Feinheit des Vortrags, an Angemessenheit von Handlung und Stil — ihr großes Verdienst aber sei, daß ihre Stücke voll wirklicher Handlung, voll wirklichem Leben sind. Die französische Tragödie erscheine dagegen nur als eine Art Unterhaltung (conversation) über eine Handlung, nicht aber als eine unmittelbare Darstellung derselben. „Ein italienischer Schriftsteller, fügt er hinzu, habe gesagt, daß einer ihrer Kritiker, der den Pastor fido als eine Sammlung prächtiger Madrigale bezeichnete, wenn er noch lebte, die französischen Tragödien für Sammlungen schöner Elegien und kostbarer Hochzeitsgedichte erklären würde — und ich fürchte er hat leider ganz Recht gehabt.“ Ein großes Zugeständniß, welches er freilich sofort wieder abschwächte, indem er Addisons Cato die einzige gut geschriebene Tragödie der Engländer nennt.

Entschieden bekämpft Voltaire ferner den Uebelstand, den Zuschauer auf der Bühne zu dulden — er weist darauf hin, wie sehr der Dichter und Schauspieler durch ihn beschränkt wird. „Mit welchem Vergnügen — fährt er dann fort — habe ich in London die Tragödie Julius Cäsar gesehen, die seit 150 Jahren das Entzücken der britischen Nation ist. Ich bin fern davon, die barbarische Regellosigkeit billigen zu wollen, von der sie angefüllt ist, obschon zu bewundern bleibt, daß sich nicht mehr davon in einem Werke findet, welches in dem Jahrhundert der Unwissenheit (!) von einem Dichter hervorgebracht wurde, der nicht einmal Lateinisch verstand und dessen einziger Lehrmeister sein Genie war. Mit welchem Entzücken habe ich aber zwischen all diesen groben Irrungen Brutus und Antonius ihre Reden halten gehört. Möglich, daß die Franzosen einen Chor von Arbeitern und römischen Plebejern auf ihren Theatern nicht dulden würden, noch daß der blutende Leichnam Cäsars den Blicken des Volkes unmittelbar bloßgestellt und das Volk von der Tribüne herab zur Rache aufgeregt werden dürfte — es ist der Gebrauch der Beherrscher der Welt, der den Geschmack der Nationen verändert und die Gegenstände des Widerwillens in die des Vergnügens verkehrt." Wenn aber Voltaire dem Zeitalter Shakespeare's und selbst noch den Griechen auch vorwirft, gegen die Forderungen des Maßes und der Wohlanständigkeit vielfach gefehlt zu haben, so rechnet er es dagegen seinen Landsleuten wieder zum Fehler an, aus Furcht gegen die Wohlanständigkeit die Wahrheit der Natur zu verletzen und nicht bis zum Tragischen vorzudringen.

Auch macht er es der neueren Tragödie zum Vorwurf: durch die einseitige Bevorzugung der zärtlichen Leidenschaften, und die zum Theil unangemessene Anwendung von Liebesscenen im historischen Drama, den Geschmack verweichlicht zu haben. Das Hauptübel aber sieht er darin, daß die Liebe der Theaterhelden bei den Franzosen meist nur Galanterie, bei den Engländern freilich meist nur Genußsucht ist.

So sehr Voltaire noch immer in dem formalen Schönheitsbegriffe und in der Regelmäßigkeit der französischen Tragödie befangen erscheint, so würde diese bei seinen Ansichten doch sehr an innerem Leben und äußerer Mannichfaltigkeit haben gewinnen müssen, wenn es ihm gelungen wäre, dieselben wirklich zur Ausführung zu bringen.

Dies war aber weder in seinem Brutus noch in seiner Eriphyle der Fall, welche am 7. März 1732 ohne jeden Erfolg zur Aufführung kam.*) Wogegen er mit seiner Zaïre (13. August 1732) plötzlich auf die volle Höhe seines tragischen Dichterruhms gehoben erscheint. Voltaire wollte, wie es im Avertissement der ersten Ausgabe (1733) heißt, durch sie beweisen, daß auch er, wenn er es beabsichtige, eine Liebestragödie zu schreiben vermöge. Lessing, der sie einer sehr eingehenden, und wie es sein Standpunkt verlangte, absprechenden Beurtheilung unterwarf, hat freilich gefunden, daß nicht sowohl die Liebe, als die Galanterie dem Dichter die Feder geführt, daß er sich zwar trefflich auf den Kanzleistil, doch nicht auf den Naturlaut dieser Empfindung verstanden habe. Indeß bleibt zu berücksichtigen, daß letzterer in Alexandrinern viel schwerer als in reimlosen Jamben zu treffen ist und Voltaire nicht sowohl mit Shakespeare, als mit den Nachahmern Racine's und Quinault's wetteiferte und über diese in Bezug auf natürlichen Ausdruck sich wirklich erhob. Voltaire, welcher so sehr auf Einheit der Handlung hielt, hat letztere in diesem Stücke aus so viel verschiedenen Motiven hervorgehen lassen, daß die Einheit des Interesses darunter gelitten hat. Handelt es sich darin doch nicht nur um den Kampf der Kindes-, Geschwister- und Elternliebe mit der geschlechtlichen, nicht nur um den Kampf zwischen Liebe und Eifersucht, sondern auch noch um denjenigen zwischen Glauben und Liebe. Voltaire hat seine Handlung in die neuere Zeit verlegt und es ist ein Interesse derselben, das sie bewegt. Dies ist sicher ein Vorzug, wenn Voltaire auch nicht der Erste, an dem es zu beobachten, ist. Wohl aber hat er das Verdienst, hierauf zuerst ein besonderes Gewicht gelegt und wenn auch die antiken Stoffe nicht von der Bühne ausgeschlossen, so diese ihnen doch zu Gunsten der neueren streitig gemacht zu haben, was gleich in seinem nächsten Stück Adélaide de Gueslin (18. Januar 1734) wieder geschah.**)

Voltaire, der inzwischen außer mehreren Lustspielen und musikalischen Dramen verschiedene andere poetische, wie historische

*) Die erste Ausgabe erschien erst 1772.

**) Voltaire hat dieses Stück, das keinen Erfolg hatte, später wiederholt überarbeitet. 1751 erschien es unter dem Titel: Le duc d'Alençon, 1752 unter dem Amélie ou le duc de Foix. 1765 erschien es aufs Neue unter dem ursprünglichen Titel, aber mit verschiedenen Varianten.

und literarische Werke, darunter die Lettres philosophiques, in denen er auch das englische Drama und Shakespeare aufs Neue beleuchtete, edirt hatte, trat jetzt mit der dreiactigen Tragödie La Mort de César hervor, in welcher er sich im dritten Acte soviel wie möglich dem dritten Acte des Shakespeare'schen Drama's, mit welchem er schließt, anzunähern versuchte. Voltaire legte bei dieser Gelegenheit großes Gewicht darauf, den Schriftstellern seines Vaterlandes die Anregung zur Erlernung der englischen Sprache gegeben zu haben. Das Stück wurde zuerst 1735 im Collège Harcourt, 1743 aber auf dem Théâtre français gegeben. 1736 erschien die erste rechtmäßige Ausgabe davon, nachdem schon 1735 ein fehlerhafter und vielfach entstellter Druck in Umlauf gebracht worden war, der eine sehr scharfe Kritik von Seiten des Abbé Desfontaines erfahren hatte, obschon dieser Voltaire vielfach zu Danke verpflichtet war. So zugänglich sich Voltaire fast jedem ihm privatim gemachten Einwurfe zeigte, so empfindlich war er gegen jeden öffentlich ausgesprochenen Tadel, besonders wenn er von einer Seite kam, der er überhaupt das Recht über ihn zu urtheilen bestritt, oder wenn er darin einen gehässigen Angriff, eine Undankbarkeit zu erkennen glaubte. Gleichwohl bewahrte er diesmal eine ziemliche Ruhe. Desfontaines hatte Voltaire hauptsächlich wegen seiner Parteinahme für Shakespeare angegriffen und Voltaire ließ sich hierdurch nicht abhalten seine Werthschätzung dieses Dichters nun fast noch stärker, als früher zu betonen. Noch in einem Briefe an M. de Cideville vom 3. Nov. 1735 hieß es: „Ich sende Ihnen die letzte Scene des Julius Cäsar. Sie ist, wie mir scheint, von einer großen Eigenthümlichkeit — das macht, weil sie eine ziemlich getreue Uebersetzung eines englischen Autors ist, der vor 150 Jahren gelebt. Es ist Shakespeare, der Corneille London's, ein großer Narr zugleich, der öfter noch Gilles, als Corneille gleicht, aber bewundernswerthe Stellen enthält.“ Wogegen man in einem Briefe vom 14. November d. J. an den Abbé Desfontaines folgendes liest: „Frankreich ist nicht das einzige Land, wo Tragödien geschrieben werden und unser Geschmack, oder vielmehr unsere Gewohnheit, nichts als lange Liebesgespräche auf die Bühne zu bringen, gefällt nicht bei allen Nationen. Unser Theater ist meistens arm an Handlung und an großen Interessen. Der Grund von ersterem ist, daß die Bühne von unseren petits-maîtres eingenommen wird, der Grund

von letzterem aber, daß unsere Nation solche Interessen nicht kennt. Die Politik gefiel zu Corneille's Zeiten, weil diese von den Kriegen der Fronde erfüllt waren. Heute geht man aber nicht mehr in seine Stücke. Wenn Sie jene ganze Scene von Shakespeare so gesehen hätten, wie ich sie gesehen und nur annähernd übersetzt habe, so würden Ihnen unsere Liebeserklärungen und unsere Vertrauten sehr armselig vorkommen."

Man kann in der That für jene Zeit als Franzose nicht vorurtheilsfreier über Shakespeare sprechen, als es hier von Voltaire geschah. Die Anschuldigungen, die ihm darauf aber zu Theil wurden, und die auf nichts geringeres als auf den Vorwurf hinausliefen, sein Vaterland und dessen größten Geister herabgesetzt zu haben, trugen wohl dazu bei, daß Voltaire sich in der der Ausgabe von 1736 vorausgeschickten Vorrede bereits wieder minder enthusiastisch äußert: „Shakespeare — heißt es hier — ist ein großes Genie, aber er lebte in einem rohen Zeitalter und man findet in seinen Stücken mehr noch die Rohheit der Zeit, als das Genie des Autors. Statt das ungeheuerliche Werk Shakespeare's zu übersetzen, hat Herr von Voltaire vorgezogen, diesen Julius Cäsar im Geschmack der Engländer selber zu dichten."

Die Aufführung von La Mort de César fällt bereits in die Zeit von Voltaire's Verhältniß zu Frau von Châtelet, welches wahrscheinlich 1733 angeknüpft wurde und bis zu deren Tode (1749) bestand. Die Schilderung des letzteren liegt nicht im Interesse der vorliegenden Darstellung, ebensowenig die Beleuchtung der Verfolgungen, denen er innerhalb dieser Zeit, wegen verschiedener freier, satirischer, philosophischer und politischer Schriften ausgesetzt war, von denen die wichtigsten La Pucelle; Le mondain; Les éléments de la philosophie de Newton; L'essai sur la nature; l'Anti-Machiavelli und Les droits des hommes sind.

Das Theater blieb natürlich auch nicht vergessen. Schon das Jahr 1736 brachte Alzire und L'enfant prodigue. Alzire ou les americains wurde am 27. Januar 1736 mit großem Erfolge gegeben. Voltaire wollte darin zeigen, wie sehr der ächte religiöse Geist über die natürliche Liebe zur Tugend erhaben ist. „Die Religion des wahren Christen — heißt es im Vorwort — ist, alle Menschen als Brüder zu achten, ihnen wohl zu thun und ihnen ihr Unrecht zu

vergeben. — In allen meinen Schriften wird man diese Humanität gelehrt finden, welche das erste Kennzeichen eines denkenden Wesens sein sollte. Man wird in ihnen immer dem Wunsche menschlicher Wohlfahrt, dem Abscheu gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung begegnen. Auch ist es dies wohl allein, was meine Werke bis jetzt der Dunkelheit entzogen hat, in die ihre Fehler sie sonst gewiß würden versinken lassen."

Am 8. Juni 1740 wurde Zulime mit der Quinault gegeben und am 19. April des folgenden Jahres Le fanatisme ou Mahomet, le prophète. Er war bereits 1736 entstanden und ist eines der bedeutendsten tragischen Werke des Dichters, nicht nur wegen der Kühnheit in der Wahl seines Gegenstandes und der Behandlung desselben, sondern auch wegen seines dramatischen Werths, obschon in der Erfindung, die sehr an Zaire erinnert, manches abstoßende ist und der geschichtliche Charakter des Helden, der Absicht des Dichters gemäß, sehr erniedrigt erscheint. Das Stück war gegen den religiösen Aberglauben und Fanatismus und gegen den Mißbrauch der geistlichen Gewalt über die Gewissen der Menschen geschrieben. Daß es zugleich gegen die christliche Religion, ja gegen die Persönlichkeit Christi gerichtet gewesen sei, ist immerhin möglich, wenn auch nicht nachweisbar. Der Dichter konnte sich mit einiger Scheinbarkeit auf das Gegentheil berufen, da vom christlichen Standpunkte aus, Mohamet, wenn auch nicht nothwendig als Betrüger, so doch nur als religiöser Schwärmer aufgefaßt werden kann. Voltaire selbst nannte das Stück, den Tartüffe mit dem Schwerte. Es erregte wie dieser einen Sturm der Frommen. Voltaire zog es daher nach der 3. Vorstellung wieder zurück und schrieb am 22. Aug. spöttisch an d'Argental: „Da ich das Opfer der Jansenisten geworden bin, so werde ich den Mahomet dem Papste widmen, wobei ich darauf rechne zum Bischof in partibus infidelium ernannt zu werden, wenn das meine wahre Diöcese ist." Dies sollte kein bloßer Scherz bleiben. Nachdem Voltaire 1743 bei einer Neuwahl in der Academie hauptsächlich wegen seines angeblichen Atheismus unterlegen war, setzte er Alles in Bewegung, in dieser Beziehung seinen Ruf wieder herzustellen. Nachdem er des Erfolges so ziemlich sicher schien, hatte er 1745 in der That die Kühnheit, dem ebenso wohlwollenden als klugen Papst Benedict XIV. seinen Mahomet zu widmen. Man hat zwar gesagt, daß dieser dabei in eine Falle gegangen

sei; es ist aber leicht zu erkennen, daß es nur klug war, sich, da das Werk es zuließ, die Voltaire'sche Auffassung gefallen zu lassen, wenn diese gewiß auch nur erheuchelt war, und sich hierdurch den gefährlichsten Feind der Kirche zu verbinden, zumal es in einer Weise geschah, welche auf Inhalt und Tendenz der Dichtung gar kein Gewicht legt, sondern sie nur als ein Produkt des Geistes und den Verfasser als geistvollen Kopf behandelt.

Schon seit 1737 war Voltaire mit der Ueberarbeitung der Maffei'schen Merope beschäftigt, deren Ruhm ihn nicht ruhen ließ. Ich glaube kaum, daß Voltaire sie ursprünglich nur zu übersetzen beabsichtigte. Wahrscheinlicher ist, daß er darthun wollte, wie sehr Maffei noch hinter dem zurückgeblieben sei, was er aus diesem Stoffe zu machen im Stande war. Die Art, wie er das Werk später einführte, (1. 2. Hlbd., I. Th. S. —), weist zu sehr darauf hin. Aus diesem Grunde durfte er den Stoff aber auch nicht ganz frei auffassen und behandeln, sondern mußte die Maffei'sche Auffassung und Behandlung der seinen zu Grunde legen. Es ist ebenso unrichtig, die Voltaire'sche Dichtung für eine bloße Ueberarbeitung der Maffei'schen, als sie für eine ganz selbständige Arbeit auszugeben. Man sagt, daß er das Stück vier Mal überarbeitet habe, jedenfalls trat er erst am 20. Februar 1743 mit demselben hervor*). Der Erfolg überstieg die kühnsten Erwartungen. „Das Parterre — heißt es im Journal de Police — hat nicht nur applaudirt, daß das Haus zitterte, sondern auch an tausend Mal verlangt, daß der Dichter auf der Bühne erscheine, um ihm seine Freude und seine Zufriedenheit zu erkennen geben zu können. Frau von Boufflers und Frau von Luxembourg boten alles auf, um ihn zu bestimmen, den Wünschen des Publikums zu entsprechen, Voltaire aber zog sich davon niedergedrückt in ihrer Loge zurück, nachdem er der letzteren die Hand geküßt hatte." Hierdurch erledigen sich die Auslassungen Lessing's über das Erscheinen Voltaire's auf der Bühne. Ein Theil des Erfolgs kam auf Rechnung von Delle Dumesnil. Fontenelle soll sogar spitzig gesagt haben: Les répresentations de Mérope ont fait beaucoup d'honneur à Mr. Voltaire et la lecture en fait encore plus à Melle Dumesnil." Andererseits wird wieder behaup-

*) Die Hachette'sche Ausgabe der Oeuvres de Voltaire enthält in 3 Bänden die Briefe Voltaire's an Abbé Tournemine, an Scipio Maffei, den Brief de la Lindelle's und die Antwort darauf dem Stücke mit vorgedruckt.

tet, daß Melle Dumesnil, welche den den Proben beiwohnenden Voltaire anfangs gar nicht befriedigte, diesem vieles zu danken hatte. „Il faudrait avoir le diable au corps — soll sie gesagt haben — pour arriver au ton que vous me voulez faire prendre“ — worauf ihr Voltaire erwidert: „Eh vraiment, oui Mademoiselle, c'est le diable au corps, qu'il faut avoir pour exceller dans tous les arts.“ —

Dies fiel in die Zeit, da Crébillon, der ihn als Censor schon früher dadurch aufgebracht hatte, daß er die Aufführung seines Mahomet anfangs beanstandet, ihn durch die Schwierigkeit, welche er der Wiederaufnahme seines Julius Cäsar in den Weg legte, aufs Neue erzürnte. Es ist aber mindestens zweifelhaft, ob Crébillon in dem einen und anderen Fall vom Neid gegen seinen glücklicheren Rivalen oder von den Pflichten seiner Stellung geleitet wurde. Es ist insbesondere gar nicht so unwahrscheinlich, daß das Verbot von Julius Cäsar auf höhere Weisung erfolgte. Gewiß aber ist, daß Voltaire in seiner überall Feinde und Neider witternden Art, das erste annahm und darüber um so zorniger war, als er Crébillon früher wohl gewollt hatte. Jedenfalls machte er die Sache nur schlimmer, da seine Feinde diese Stimmung benützend, Crébillon zum Aushängeschild ihrer Partei machten, was besonders vom König, der Voltaire nicht leiden konnte, gern gesehen wurde. Die Begünstigungen, die Crébillon bei Hofe, besonders von Madame Pompadour erfuhr, versetzten Voltaire in die größte Aufregung. Er schwor dem alternden Rivalen seine Ueberlegenheit fühlen zu lassen, und jedes seiner vermeintlichen Meisterwerke, wie die Maffei'sche Merope, durch eine neue, denselben Gegenstand behandelnde Tragödie in Schatten zu stellen. Sémiramis machte den Anfang. Doch wurde die Ausführung durch eine Reise an den Hof Friedrichs des Großen, durch eine andere nach Luneville, durch seine Aufnahme in die Academie und verschiedene Arbeiten hinausgeschoben.

Frau von Pompadour, zu klug sich die Freundschaft eines Mannes wie Voltaire ganz zu verscherzen, hatte bisher ihre Gunstbezeugungen zwischen ihm und Crébillon sorgsam getheilt. Zur selben Zeit, da diesem die Vergünstigung eingeräumt wurde, seinen Catilina bei Hofe vorlesen zu dürfen, erhielt Voltaire zur Aufführung seiner Semiramis eine kostbare Decoration vom König geschenkt. Und als später dem Crébil-

lon'schen, vom Hofe in jeder Weise geförderten Stück dieselbe Gunst widerfuhr, wurde Voltaire zum Hofhistoriographen und Gentilhomme ordinaire de la chambre du roi ernannt. Gleichwohl war Voltaire so unklug gewesen, den Zorn der mächtigen Frau durch ein Pasquill herauszufordern, wodurch nun die Parteinahme für Crébillon noch um vieles prononcirter hervortrat.

Am 29. August war die so lange vorbereitete Sémiramis endlich zur Aufführung gekommen. Voltaire hatte, um den Erfolg sicher zu stellen, diesmal Alles in Bewegung gesetzt. Gerade der furchtbare Andrang aber wurde dem Stücke verderblich. Der Dichter hatte den in seiner Eriphyle gemachten Versuch erneut, einen Geist auf der französischen Bühne erscheinen zu lassen. Wir wissen, daß Lessing die Voltaire'sche Geistererscheinung schon ohne jeden Zwischenfall lächerlich fand, indem er sie an den Shakespeare'schen Geistern maß, doch selbst diese letzteren würden zwischen den Modeherren, welche die Bühne des Théâtre français an diesem Abende überfüllten, einen schweren Stand gehabt haben. Der Erfolg der Vorstellung, bei der nach Desnoiresterres die Zuschauer in zwei einander bekämpfende Lager zerfielen, (die „Soldats de Corbûlon" von Piron, die Partisanen und Freibillets Voltaire's von Thiériot, Dumolard, Lambert und dem Chevalier de la Morlière, dem Schrecken des Théâtre français, geführt) kam ins Schwanken, als die am Grabe des Ninus stehende Wache den zudrängenden Petits-maîtres der Bühne die Donnerworte: Place à l'ombre! entgegen rief. „J'ai trouvé la pièce mauvaise, urtheilte gleichwohl der Dichter Collé, mais c'est du Mauvais-Voltaire. Je n'en ferais pas autant, ni M. l'abbé Le Blanc non plus." Ein solcher Erfolg konnte Voltaire freilich nicht anstehen. Zunächst hatte der Zwischenfall aber zur Folge, daß die Zuschauer in Zukunft von der Bühne entfernt wurden*) und Voltaire, nach seiner Gewohnheit, das Stück noch einmal überarbeitete. Auch war es für ihn eine, wenngleich nur geringe Genugthuung, daß Crébillon's Catilina, trotz der Anstrengungen des Hofs, ebenfalls nur eine kühle Aufnahme fand. Er schrieb nun auch seinerseits einen Catilina ou Rome sauvée, und als weitere Gegenstücke Oreste und Les Pélopides.

*) Freilich, wie man sagt, nur dadurch, daß Voltaire zu den Vorstellungen seines Stücks alle Plätze auf derselben bezahlte.

Oreste wurde am 12. Januar 1750 mit der Clairon gegeben. Voltaire ließ im Prolog durch einen der Schauspieler ankündigen, daß der Verfasser der Tragödie nicht die Verwegenheit habe, mit der Elèctre (des Crébillon) kämpfen zu wollen, welche mit Recht sich des allgemeinsten Beifalls erfreue. Ob die Antwort Crébillon's auf dieses Compliment: Monsieur, j'ai été content du succès d'Elèctre, je souhaite que le frère vous fasse autant d'honneur que la soeur m' en a fait — wohl von derselben Aufrichtigkeit war? Trotz Voltaire's Anstrengungen, welcher der Claque sogar zugerufen haben soll (?): „Battons des mains, mes chers amis, applaudisons mes chers Athéniens! — brachte es der Orest nicht über 9 Vorstellungen.

Das Theater war damals so in der Mode, daß nahezu jedes größere Haus sein Privattheater besaß. Man nannte diese Theater Théâtres des cabinets. Voltaire pflegte wohl selbst auf ihnen bei seinen Freunden zu spielen. Eine größere Zahl seiner Lustspiele sind ursprünglich nur für diese Theater gedichtet worden. Auch seine Nichte, Mad. Denis, die nach dem Tode der Marquise du Châtelet sein Hauswesen führte, zeichnete sich hierbei aus. Daneben hatten sich verschiedene Liebhabertheater gebildet, deren Mitglieder aus jungen Leuten des Kleinbürgerstandes zusammengesetzt waren. In einem derselben, welches im Saale des Hôtel Clermont spielte, zeichnete sich besonders der Sohn eines Goldschmieds, Le Kain, aus. Voltaire, der sich für denselben interessirte, nahm ihn zu seiner weiteren Ausbildung bei sich auf. Ein Theater wurde im zweiten Stock seines Hôtels eingerichtet und das erste Stück, das man darauf darstellte, war der Mahomet; Rome sauvée *) folgte. Voltaire feierte mit diesem Theater neue Triumphe, die seine Abreise von Paris an den Hof des Königs von Preußen aufs Glänzendste illustrirten. Er hatte freilich gehofft, daß ihn der Hof von Paris nicht fortlassen würde. — Der Aufenthalt Voltaire's bei Friedrich dem Großen aber gehört umsoweniger in diese Darstellung, als er für die Entwicklung des Dramas so gut wie bedeutungslos war.

Voltaire kehrte vorübergehend nach Frankreich, doch nicht nach Paris zurück. Er war, wenn auch nur mündlich, bedeutet worden, daß ihn der unter dem Einfluß der Geistlichkeit stehende König in Paris, am liebsten selbst in Frankreich, nicht mehr zu sehen wünsche.

---

*) Dieses Stück wurde 1752 im Théâtre français gegeben.

Nur um Eclat zu vermeiden ließ man ihm seine Titel. Er siedelte daher 1754 nach der Schweiz über, wo er zwei kleine Besitzungen, Monrion, auf Bernischem Gebiete, und St. Jean, von ihm Les Délices getauft, in der Nähe des Genfer Sees, erwarb. 1758 kaufte er auch noch die an dem französischen Grenzlande Gex gelegenen Herrschaften Tourney und Ferney an, welche letztere sein Lieblingsaufenthalt wurde, so daß er sich nach und nach der übrigen Besitzungen wieder entäußerte.

Wie abgelegen er hier auch lebte, blieb er doch in der lebendigsten Wechselwirkung mit der Welt, so wie mit den Brettern, welche die Welt bedeuten. Eine ausgedehnte Correspondenz, welche erhalten geblieben und ein reger geselliger Verkehr vermittelten beides.

Auch hier hatte er wieder ein Theater errichtet, wodurch er eine wahre Revolution in den Anschauungen und Lebensgewohnheiten der unter der calvinistischen Orthodoxie in strenger Zucht stehenden Genfer Gesellschaft hervorbrachte, die zu diesen Darstellungen strömte und Aehnliches nun auch bei sich selbst einzuführen versuchte. Voltaire glaubte sogar in der Schaulust der Genfer ein Mittel zu finden, ihre engherzige Orthodoxie in wirksamer Art zu bekämpfen. Er war mit Diderot und d'Alembert in nahe Beziehungen getreten und hatte sich, obwohl deren materialistische Ansichten nicht theilend, doch in umfassender Weise an ihrem philosophischen Wörterbuche betheiligt. So veranlaßte er denn nun d'Alembert in den von diesem für dasselbe geschriebenen Artikel „Genf" folgenden Satz aufzunehmen:

„Man duldet in Genf kein Theater; nicht sowohl, weil man die Schauspiele an sich für verwerflich hält, als weil man die Neigung zu Putz, Verschwendung und Leichtfertigkeit fürchtet, welche die Schauspieler unter den jungen Leuten verbreiten. Sollte es aber nicht möglich sein, diesem Uebelstande durch strenge und gut gehandhabte Gesetze, welche das Verhalten der Schauspieler regeln, Abhilfe zu schaffen? Auf diese Weise würde Genf sowohl Schauspiele, wie gute Sitten haben und die Vortheile der einen und anderen genießen. Die theatralischen Darstellungen würden den Geschmack seiner Bürger bilden und ihnen eine Feinheit des Tactgefühls, eine Zartheit der Empfindungsweise geben, die man ohne ihre Beihilfe nur schwer zu erreichen vermag. Die Literatur würde hiervon Nutzen ziehen, ohne daß die Leichtfertigkeit gewänne und Genf die Weisheit der Lacedämonier mit der Feinheit der Athener in sich vereinigen."

Dieser Artikel brachte in Genf große Aufregung hervor, da ein großer Theil der Bürger für die darin ausgesprochenen Ansichten

Partei nahm, ein anderer, das Consistorium an der Spitze, sich in heftiger Weise dagegen erhob. Dies rief nicht nur einen Protest Rousseaus gegen die Schauspiele (La lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles) hervor, welcher nicht unbeantwortet blieb (Lettre à Mr. J. J. Rousseau, citoyen de Genève) sondern es ward auch der hauptsächliche Grund zu der Feindseligkeit Rousseau's und Voltaire's, die letzterer zwar lange auszugleichen suchte, doch immer ohne Erfolg.

Die Vorstellungen im Voltaire'schen Hause, von denen Gibbon in seinen Erinnerungen eine Beschreibung giebt, aus der unter Anderem hervorgeht, daß Voltaire selbst hier den Lusignan, Alvarès, Benasser und Euphémon spielte, waren 1755 vom Genfer Consistorium ganz untersagt worden, was hauptsächlich den Anlaß zum Ankauf des der Machtsphäre desselben entzogenen Tourney gab. Auch hier wurde rasch ein Theater errichtet, wie Voltaire sagt, das zwar kleinste, aber hübscheste Theater der Welt. Immerhin faßte es an 200 Personen und trotz der Verbote des Consistoriums kamen die Genfer auch hier wieder in Menge herbei. Ein Besuch Le Kain's frischte die Pariser Theatererinnungen auf. Fast die ganze Zaire wurde gespielt. Le Kain spielte den Orosman, Mad. Denis die Titelrolle, nach Voltaire à merveille, er selber den Lusignan. Er legte Le Kain eine neue Liebestragödie L'orphelin de la Chine vor, welche der „Halbsterbende“ — so früh gingen diese affectirten Klagen schon an — bereits 1753 nach der Uebersetzung eines chinesischen Dramas: Die Waise von Tchao des Pater Prémare begonnen hatte. Es wurde am 20. August 1755 mit großem Erfolg in Paris gegeben. Melle. Clairon als Idamé entzückte darin. Es gefiel auch bei Hofe, wo Voltaire einer Partei immer gewiß sein konnte. Mißfiel es dem Könige, so gefiel es der Königin, mißfiel es der Königin, so gefiel es dem Könige.

In diese Zeit fallen verschiedene von Voltaire's witzigsten und bissigsten Pamphleten. Er war fast niemals der Angreifende, aber der unbarmherzigste und perfideste Gegner, wenn man ihn angriff. Er hatte bisher halb aus Dankbarkeit, halb aus Klugheit ein freundschaftliches Verhältniß mit den Jesuiten zu unterhalten gesucht. Jetzt waren diese plötzlich so unklug gewesen, ihn im Journal de Trévoux angreifen zu lassen. Die Erwiderung war die famose Rélation de la maladie, de la confession et de l'apparition du jésuite P. Berthier, der dann noch die Rélation du voyage de Grassin, neveu

de frère Garasse, successeur de frère Berthier folgte. Es waren aber nicht die einzigen literarischen Hinrichtungen, die Voltaire damals vollzog, vielmehr steht uns diejenige hier näher, welche den Herausgeber der Année littéraire, Elie Catherine Fréron betraf, der sich seit lange mit herausfordernder Anmaßung, in nicht selten giftiger und gehässiger Weise zum Richter über die bedeutendsten Männer der Zeit, besonders auch über Voltaire, aufgeworfen hatte. Dieser züchtigte ihn zunächst in seinem Pauvre diable, da aber Fréron's Angriffe nicht aufhörten, bediente er sich auch noch der dramatischen Form dazu. Wie der 1759 erschienene Socrates, scheint auch anfangs L'Ecossaise nicht für die Bühne bestimmt gewesen zu sein, da sie früher als auf dieser im Druck und wie jener unter fremdem Namen, als Uebersetzung aus dem Englischen erschien. Der Socrates als „Ouvrage dramatique de feu Mr. Thomson, traduit par feu M. Fatana, comme on sait" — l'Ecossaise als „Comédie en 5 actes par M. Hume, traduite par Jerome Carré." Voltaire hatte darin Fréron in der Figur des Journalisten Frélon auf die gehässigste und dabei doch unverkennbarste Weise gezeichnet. Er wird darin als fripon, crapaud, lézard, couleuvre, araignée, langue de vipère, esprit de travers, lâche coquin, coeur de boue, méchant, faquin, impudent, espion titulirt. Fréron parirte zunächst diesen Streich nicht ohne Geschick. Er wies nach, daß Hume der Dichter nicht sein könne, und gab Gründe an, warum er nicht zu glauben vermöge, daß, wie man behaupte, Voltaire der Dichter sei, Gründe, die freilich ebensoviele satirische Stiche waren. Voltaire antwortete mit seinem Pamphlet A Messieurs les Parisiens,*) welches unter dem Namen Carré's geschrieben ist und vom giftigsten Spotte überfließt. Vernichtender noch war die Aufführung am 26. Juli 1760, und der ungeheure Erfolg, den sie hatte. Voltaire entschloß sich zu einigen Milderungen und hatte den Namen Frélon in Wasp umgeändert. Frélon, der es gehört, ersuchte dagegen die Schauspieler den Namen Frélon unverändert zu lassen, oder lieber noch seinen eignen, Fréron, gleich an die Stelle zu setzen weil — wie es in der Année littéraire 1760 t. V. p. 215 heißt —, „unser Theater hierdurch eine kleine ehrliche Freiheit gewinnen würde, was für die Vervollkommnung der dramatischen Kunst einen Auf-

*) In der Ausgabe von Hachette dem Stücke vorgedruckt.

schwung verspricht.*) Voltaire seinerseits reizte das Publikum gegen Fréron noch durch ein zweites à Messieurs les Parisiens gerichtetes und unmittelbar vor der Vorstellung verbreitetes Flugblatt auf. Die Ecossaise hatte 16 Vorstellungen in dieser Saison und wurde auch in der nächsten wieder aufgenommen.

Am 28. Aug. 1760 schreibt Voltaire im Rückblick auf die Campagne des letzten Jahres an d'Argental: „Mon vieux corps, mon vieux tronc a porté quelques fruits cette année, les uns doux, les autres amers, mais ma sève est passée, je n'ai ni fruits, ni feuilles, il faut obéir à la nature et ne pas la gourmander. Les sots et les fanatiques auront bon temps cet automne et l'hiver prochain, mais gare le printemps!“

Schon am 3. September d. J. feierte er aber durch die Aufführung seines Tancrède neue Triumphe. Der Dichter nahm alles im Sturme durch Rührung und Thränen gefangen. Doch begegnet man auch hier wieder bei ihm einem gewissen Mangel an Erfindungskraft. Das ohnedies sehr schwache Motiv eines Briefs ohne Adresse, das Voltaire schon in Zaire und in der Ecossaise verwendet hatte, findet sich hier zum dritten Male benützt. Fréron, der feurige Kohlen auf das Haupt seines Gegners sammelte, wog Lob und Tadel mit so viel Einsicht und Gewissenhaftigkeit ab, daß selbst Voltaire sich mit beiden einverstanden erklärte. Er hielt die Motive für die schwache Seite des Stücks, wies einzelne Fehler in der Charakteristik nach, die nicht überall folgerichtig sei und vermißte die Energie und Feinheit der Sprache, die Voltaire's frühere Dichtungen auszeichneten. Dagegen giebt er zu, daß das Stück reich an schönen und dramatischen Situationen sei, daß man in den Empfindungen der Einfachheit und schönen Natürlichkeit begegne, welche die Werke der Griechen so bewundernswerth machten, daß es frei von geistreicher und sentenziöser Absichtlichkeit erscheine und ein ritterlicher Zug durch die Dichtung gehe, welcher zur Begründung einer ganz neuen Gattung des Dramas hinführen dürfte. Viel hatte die Darstellung zum Erfolge mit beigetragen. Wurde der Tancred doch la tragédie de Mademoiselle Clairon genannt.

*) Hier, wie bei Desnoiresterres V. 488, findet man auch den Bericht Fréron's über die Vorstellung. Auch Voltaire berichtet über den Erfolg in dem der Hachette'schen Ausgabe vorgedruckten Avertissement.

Voltaire, welcher die freundlichen Beziehungen zu Madame Pompadour wieder hergestellt hatte, und ihr für die königliche Bestätigung seiner Käufe von Tourney und Ferney zu Danke verpflichtet war, beschloß die erste Ausgabe seines Tancred dieser Dame zu widmen, mit der heimlichen Hoffnung vielleicht, den glühendsten Wunsch seines Herzens, die Erlaubniß zur Rückkehr nach Paris hierdurch erwirken zu können. Indessen befand er sich in einer schwierigen Lage dabei. Es galt einer allgemein verhaßten und verachteten Frau öffentlich in einer Weise zu huldigen, welche die Freisinnigkeit seines Charakters nicht bloßstellte. Er schickte, um sicher zu gehen, seine Widmung an Choiseul zur Begutachtung ein. Obschon sie von ihm, wie von Mad. Pompadour, die vollste Zustimmung erhalten hatte, sollte sie gleichwohl der Anlaß zu einem völligen Bruch mit letzterer werden. Sie begann nämlich:

„Madame, toutes les épitres dédicatoires ne sont pas de lâches flatteries, toutes ne sont pas dictées par l'intérêt, celle que vous reçûtes de M. de Crébillon, mon confrère à l'académie et mon premier maître dans un art que j'ai toujours aimé, fut un monument de sa reconnaissance; le mien durera moins, mais il est aussi juste. J'ai vu dès votre enfance les Grâces et les talents se développer, j'ai reçu de vous, dans tous les temps, des témoignages d'une bonté toujours égale. Si quelque censeur pouvait désapprouver l'hommage que je vous rends, ce ne pourrait être qu'un coeur né ingrat. Je vous dois beaucoup, Madame, et je dois le dire, j'ose encore plus. J'ose vous remercier publiquement du bien que vous avez fait à un très grand nombre de veritables gens de lettres, de grands artistes, d'hommes de mérite en plus d'un genre."

Voltaire hatte die Marquise sicher in keiner Weise beleidigen, aber er hatte sich vor dem Vorwurfe der Schmeichelei so viel wie nur möglich sicher stellen, so viel wie nur möglich die Grenzen der Wahrheit inne halten wollen. Von diesem Standpunkte aus war seine Widmung auch in vieler Beziehung sehr geschickt abgefaßt, so daß Mad. Pompadour, die keine Zweideutigkeit darin suchte, sich völlig einverstanden damit erklären konnte. Gleichwohl bot sie den Feinden Voltaires einige Blößen dar, die diese aufs Perfideste zu seinem Nachtheile ausbeuteten. Mad. Pompadour erhielt in dessen Folge nachstehenden anonymen Brief:

„Madame, Monsieur de Voltaire vient de vous dédier sa tragédie de Tancrède: ce devrait être un hommage inspiré par le respect et la reconnaissance,

mais c'est une insulte, et vous en jugerez comme le public, si vous la lisez avec attention. Vous verrez que le grand écrivain sent apparemment que l'objet de ses louanges n'en est pas digne et qu'il cherche à s'en excuser aux yeux du public. Voici ses termes: ‚J'ai vu, dès votre enfance les grâces et les talents se développer, j'ai reçu de vous dans tous les temps des témoignages d'une bonté toujours égale. Si quelque censeur pouvait désapprouver l'hommage que je vous rends, ce ne pourrait être qu'un coeur né ingrat. Je vous dois beaucoup et je dois le dire.' — Que signifient au fond ces phrases, si ce n'est que Voltaire sent, qu'on doit trouver extraordinaire, qu'il dédie son ouvrage à une femme que le public juge peu estimable, mais que le sentiment de la reconnaissance doit lui servir d'excuse? Pourquoi supposer que cet hommage trouvera des censeurs tandis que l'on voit paraitre chaque jour des épitres dédicatoires adressées á des caillettes sans nom ni état, ou à des femmes d'une conduite repréhensible, sans qu'on y fasse attention.“ *)

Auch Crébillon scheint nicht von der Aufrichtigkeit des Lobes, das ihm Voltaire hierbei gezollt, überzeugt worden zu sein. Wenigstens legte er der am 18. Jan. 1762 erfolgenden Aufführung von Voltaire's Droit du seigneur anfänglich Schwierigkeiten in den Weg. Auch trat Voltaire's wahre Meinung in dem kurz nach des alten Rivalen Tode anonym von ihm herausgegebenen Eloge de Crébillon (1762) an den Tag, durch welches ein feiner, doch bitterer Spott hindurchgeht.

In diesem Jahr wurde die in sechs Tagen entstandene Olympia auf dem Theater zu Ferney gegeben. Der vom Erfolge entzückte Dichter schrieb, 25. März 1762, an den Herzog von Villars: „Mad. Denis spielte die Statira wie Melle Dumesnil die Merope; Mad. d'Hermanche führte die Olympia mit der Stimme, der Betonung, der Seele der Melle Gaussin aus, was mich aber noch mehr in Erstaunen gesetzt, war unser Freund Cramer. Ich übertreibe nicht, aber nie sah ich noch einen Schauspieler, Baron mit eingerechnet, der den Cassandre wie er zu spielen im Stande gewesen wäre.“ Voltaire sprach freilich immer nur in Hyperbeln von seinem Theater.

1763 erschien die Tragödie Saul als eine Uebersetzung aus dem Englischen im Druck. Dies ließ vermuthen, daß sie aus noch anderen als poetischen Motiven hervorging. In der That war es einer der vielen Angriffe Voltaire's auf die Bibel. 1764 fand die ebenfalls anonym erschienene Tragödie: Le Triumvirat bei ihrer Aufführung

*) Desnoiresterres a. a. O. VI. p. 17.

am 5. Juli eine nur kühle Aufnahme. Die Zeit von 1760—64 ist aber ausgezeichnet durch einige andere Werke des Dichters, die zu seinen bedeutendsten zählen und durch verschiedene Handlungen desselben, welche die großen und hochherzigen Eigenschaften seines Charakters im hellsten Lichte erscheinen lassen. Ich führe von ersteren nur die Herausgabe der Werke Corneille's und den Traité sur la tolérance, von letzterm die Adoption der Enkel-Nichte Corneille's und die Wiederherstellung des guten Namens der Calas, Sirvens und de la Barres an, wodurch der Kampf gegen die Mißbräuche der Kirche und Geistlichkeit auch auf das Gebiet der Rechtspflege und Gesetzgebung übertragen wurde, in dem Voltaire als der Vorkämpfer für Freiheit und Humanität im besten und edelsten Sinne erscheint.

Die Adoption von Fräulein Corneille führte zu einem neuen Zusammenstoße mit Fréron. Fréron hatte sich auf Anregung Titon du Tillets nicht ohne Erfolg für die in bedrängte Verhältnisse gerathenen Nachkommen Corneille's verwendet. Als Voltaire auf eine öffentlich in Gestalt einer Ode an ihn gerichtete Aufforderung Fräul. Corneille im Nov. 1760 adoptirt hatte, wagte es Fréron diesen Act der Menschenfreundlichkeit in der gemeinsten Weise zu verdächtigen. Indeß hatte dieses Ereigniß noch andre für die vorliegende Darstellung wichtige Folgen. Nachdem von der Academie schon wiederholt der Gedanke erwogen worden war, unter ihrem Schutze eine Ausgabe der classischen Schriftsteller Frankreichs erscheinen zu lassen, wurde diese Idee jetzt von Voltaire praktisch gefördert, indem er sich zu einer von ihm commentirten Herausgabe der Werke Corneille's zum Besten der von ihm adoptirten Enkelnichte bereit erklärte. Er übernahm die Kosten des Drucks, empfahl das Unternehmen der Theilnahme Frankreichs und Europa's und ging mit voller Begeisterung an's Werk. Allein die Dichtungen Corneille's stellten sich ihm jetzt, da er sie Scene für Scene, Vers für Vers einer sorgfältigen Kritik unterwerfen mußte, doch etwas anders als früher dar, da er sich ihren Wirkungen noch ganz unbefangen hingegeben hatte — und wenn ich auch nicht behaupten will, daß sich in seine Beurtheilung eine bewußte dichterische Eifersucht mischte, so fürchte ich doch, daß sich dieselbe unbewußt mit in sie eingeschlichen haben dürfte.

Dies scheint auch d'Alemberts Ansicht gewesen zu sein, der im Auftrag der Academie, Voltaire auf die ihr von diesem vorgelegten

Noten zum Cid, zu den Horatiern, dem Tod des Pompejus, zum Polyeucte und zum Cinna Folgendes schrieb:

„Wir sind sehr von Ihren Anmerkungen zu den Horatiern befriedigt gewesen, weniger freilich von denen zu Cinna, die uns etwas übereilt erscheinen. Die Anmerkungen zum Cid sind besser, bedürfen aber auch noch der Durchsicht. Es scheint, daß Sie nicht immer so sehr auf die Schönheiten, als auf die Fehler des Dichters achteten, die nicht Jedermann sichtbar sind. Wenn Sie Corneille berichtigen, werden Sie immer ganz unwiderleglich im Rechte sein müssen, sonst ist es besser, gar nichts zu sagen. Nehmen Sie mir meine Aufrichtigkeit nicht übel, Sie haben mich dazu aufgefordert, auch ist es von großer Wichtigkeit, sowohl für Sie, wie für Corneille, für die Academie und für die Ehre der französischen Literatur, daß Ihre Anmerkungen selbst gegen eine übelwollende Kritik noch geschützt sind. Schließlich, mein theurer College, können Sie diesem Werke nie genug Sorgfalt und Genauigkeit widmen. Dieses Monument, welches Sie Corneille errichten, muß auch eins für Sie selbst werden, und es hängt einzig von Ihnen ab, daß es dies wird."

Voltaire vertheidigte sich. Er meinte, daß eine falsch verstandene Ehrfurcht, den Zweck, den man mit diesem Werke verfolge, völlig verfehlen würde. Es handle sich nicht blos darum, dem Dichter des Cid ein Denkmal zu errichten, man habe auch Rücksicht auf den Leser, besonders auf den Ausländer zu nehmen, der Alles zu bewundern geneigt sei und wenn er nicht von den Fehlern unterrichtet werde, welche nur zu oft mit den Schönheiten verbunden sind, in Irrthümer verfallen könne, gegen die man ihn schützen müsse. Voltaire stand mit dieser Ansicht gewiß nicht allein. So schreibt ihm der Cardinal Bernis: „Was Ihre Bemerkungen zu Cinna betrifft, so adoptire ich sie alle. Sie könnten noch strenger sein. Mit dem Worte, daß Cinna eher ein schönes Gedicht, als eine gute Tragödie sei, ist alles gesagt." Auch Diderot meint, daß er alles wahr, gerecht, interessant und schön, aber nachsichtiger fände, als er gewesen sein würde. Voltaire habe nicht alles getadelt, was zu tadeln sei.

Ungleich mehr persönliche Einflüsse dürften sich dagegen in den Noten zu der Uebersetzung der ersten drei Acte von Shakespeare's Julius Cäsar geltend gemacht haben, welche Voltaire neben dem Corneille'schen Cinna zum Abdruck brachte, wenn auch Byron sicher zu weit ging, als ihm beim Durchlesen dieser Uebersetzung das geflügelte Wort Traduttore traditore! entfuhr. Ich glaube vielmehr, daß Voltaire in dieser Uebersetzung, mit Ausnahme der Prosastellen, nicht nur

so treu wie möglich erscheinen, sondern auch seine Uebersetzungskunst zeigen wollte. Wenn er gleichwohl tief unter seinem Vorbilde im Ausdruck blieb, so lag dies theils in der Verschiedenheit des Geistes und der Mittel der französischen Sprache, theils in einem gewissen Mangel von Voltaire's Natur, welche die charakteristische dramatische Schönheit im Ausdruck des englischen Dichters nicht überall nachzuempfinden und nachzuahmen vermochte. Dagegen scheinen die Prosastellen allerdings ganz absichtlich ins Platte herabgezogen zu sein, um die vermeintliche Gemeinheit und Rohheit derselben entschiedener fühlbar zu machen. Wenn Voltaire den von ihm behaupteten Mangel an Bildung, an Kenntnissen, Geschmack und Wohlanständigkeit des britischen Dichters hier noch schärfer als früher betont, so ist er doch noch immer voll Bewunderung für dessen Genie. Obschon er in den Römern derselben nichts als Bauern (campagnards) früherer Zeiten erblickt, die sich in einer Schenke verschwören, und der sie zu einer Flasche auffordernde Cäsar nach ihm gewiß nicht dem wirklichen gleicht, so will er dies ungeheuerliche Schauspiel doch lieber ansehen, als die langen Tiraden einer kalten Liebe oder die noch kälteren politischen Auseinandersetzungen so vieler französischer Stücke mit anhören.

Inzwischen wurden in Ferney die dramatischen Spiele ununterbrochen fortgesetzt. Selbst hier war der Erfolg einer neuen Tragödie des 72jährigen Dichters: Les Scythes, ein nur schwacher; bei der am 26. März 1767 stattfindenden Aufführung in Paris blieb er natürlich völlig aus. Nicht besser erging es einem anderen Stücke desselben: Charlotte ou la Comtesse de Chivry. Das Jahr 1769 brachte das Lustspiel Le dépositaire und die Tragödie Les guèbres, die letztere anonym mit einer an sich selbst gerichteten Widmung eines angeblich noch jungen Autors, der nicht den Beifall des Theaters erstrebte, sondern, so viel an ihm liege, Ehrfurcht vor dem Gesetze, Humanität und Duldung einzuflößen beabsichtigt habe. Auch die Sophonisbe und Les lois de Minos stammen aus diesem Jahr. Nur die erste ward aufgeführt (15. Jan. 1774). Ihnen folgten 1773 Les Pélopides.

Die Mißerfolge, welche alle diese Dichtungen hatten, die vergeblichen Anstrengungen, welche er machte, die Erlaubniß zur Rückkehr nach Paris zu erwirken, die stets an der unüberwindlichen Abneigung Ludwig XV. scheiterten, die Angriffe, mit denen er fort und fort

und nicht am wenigsten von solchen zu kämpfen hatte, welche ihm, wie neuerdings Clément, zu Danke verpflichtet waren, hatten Voltaire in eine überaus reizbare und mißtrauische Stimmung versetzt. Nur aus ihr kann es erklärt werden, daß ihn das Vorwort zu einer im Jahre 1776 erschienenen Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen von Letourneur, Cathuélan und Fontaine Malherbe in sonst fast unbegreiflicher Weise aufregte, da hier doch nur das, was er selbst, allerdings mit gewissen Einschränkungen, und entschiedener nach ihm La Place (1645) in der Vorrede zu seinen Uebersetzungen, dargelegt hatte in uneingeschränkterer Weise ausgesprochen ward. Auch Voltaire hatte Shakespeare in vieler Beziehung über die französischen Tragiker gestellt, sich aber stillschweigend ausgenommen, weil er die an ihnen von ihm gerügten Fehler vielleicht vermieden zu haben glaubte. Jetzt aber wurde der englische Dichter bedingungslos über alle französischen Tragiker gestellt und zwar zu einer Zeit, da Shakespeare in seinem Vaterlande wieder neue Triumphe feierte und sich in Frankreich die Diderot'sche Schule offen für ihn erklärte, Voltaire's eigne tragischen Triumphe aber verstummten.

Es war jedenfalls unrichtig, wenn Voltaire glaubte, daß die Erhebung Shakespeare's hauptsächlich gegen ihn und seinen wohlerworbenen Ruhm gerichtet sei, aber es war ein sehr richtiges Vorgefühl welches ihm sagte, daß wenn von diesem Dichter der Maßstab der Beurtheilung dramatischer Werke in Zukunft abgeleitet werden sollte, es mit dem Ruhm nicht nur seiner Werke, sondern mit dem der klassischen französischen Tragödie überhaupt so gut wie vorbei sei. Voltaire ergriff ausgesprochenermaßen die Waffen zwar nur zur Vertheidigung Corneille's und Racine's, zur Vertheidigung des tragischen Ruhms seines Vaterlandes, für die Heilighaltung der Grundgesetze der tragischen Dichtung. Würde man es ihm aber verdenken können, wenn er sie zugleich für die Vertheidigung seines eignen Ruhms, für das Werk seines ganzen Lebens ergriffen hätte? Nicht daß er sie ergriff, nur wie er sie führte, ist hier zu tadeln.

„Haben Sie — schreibt er am 19. Juli 1776 an d'Argental — die zwei Bände jenes Elenden gelesen, in denen er Shakespeare als das einzige Muster der wahren Tragödie aufstellt? Er nennt ihn den Gott des Theaters! Er opfert seinem Idole alle Franzosen ohne Ausnahme; er hält es nicht einmal der Mühe für werth, Corneille! Racine! zu nennen. Diese beiden großen Männer schließt er in die allgemeine Verwerfung mit ein! Giebt es wohl einen Haß

der stark genug wäre, für diesen schamlosen Tropf? Ist der Schimpf, den er Frankreich zufügt, zu dulden? Das Blut kocht in meinen alten Adern, da ich davon spreche. Denn das Furchtbarste ist, daß das Ungeheuer in Frankreich eine Partei hat und daß ich es gewesen bin, welcher zuerst von diesem Shakespeare gesprochen, der den Franzosen zuerst einige Perlen gezeigt, die ich in diesem ungeheuren Misthaufen fand. Ich ahnte es nicht, hierdurch die Ursache zu werden, daß man Corneille und Racine die Kronen vom Haupte reißt, um die Stirn eines barbarischen Histrionen damit zu schmücken!"

Aus diesen Worten ergiebt sich, daß seine dermalige Auffassung Shakespeare's, wie sie von seiner eigenen früheren um ein Beträchtliches abwich, dem Sentiment seiner Zeit nicht mehr so allgemein entsprach, wie einige Schriftsteller dies uns heute noch glauben machen möchten. Bei den Herren der Academie und deren Anhängern durfte er auf Uebereinstimmung wohl rechnen. Nicht an die Nation, sondern an sie richtete daher Voltaire auch damals sein Schreiben, oder wie er es nennt, sein Factum, gegen „Gilles Shakespeare" und gegen „Pierrot Letourneur."

„Ihre Betrachtungen über Shakespeare" — erwiderte d'Alembert — „sind uns sehr interessant für die Literatur im Allgemeinen erschienen und für die Aufrechterhaltung des Geschmackes in der französischen so wichtig, daß das Publikum die Vorlesung derselben in der Sitzung am 25. dieses Monats, bei welcher die Preisvertheilung stattfinden soll, mit Vergnügen anhören wird." „Nur könnten Sie statt der aus Shakespeare angeführten Gemeinheiten (grossieretés), die öffentlich völlig unlesbar, leicht einige andere lächerliche, doch lesbare Stellen, an denen es nicht fehlen wird, ausziehen. Ueberhaupt können Sie Ihrer Abhandlung noch zufügen, was sie pikanter zu machen verspricht, obschon sie dies schon jetzt genug ist."

Voltaire wußte sofort noch ein besseres Auskunftsmittel. „Wäre es nicht gut — erwidert er ihm — an jenen bedenklichen Stellen nur etwas innezuhalten und die Worte nicht auszusprechen, so daß im Publikum gerade hierdurch der Wunsch rege würde, den göttlichen Shakespeare in seiner ganzen Ungeheuerlichkeit, in seiner unglaublichen Niedrigkeit kennen zu lernen." — „Mr. d'Alembert, schreibt Voltaire einige Tage darauf, wird das Publikum benachrichtigen, daß er nicht Alles beim wahren Namen zu nennen wagt, was den ehrbaren Shakespeare in seiner vollen Kraft und Stärke erscheinen lassen würde. Ich glaube, daß diese Enthaltsamkeit der Versammlung gefallen und man sich noch Schlimmeres denken wird, als was man verschweigt."

Voltaire erreichte zwar zunächst seinen Zweck, die Lacher und die öffentliche Meinung auf seine Seite zu ziehen, das Aufsehen, das er hierdurch erregte, hat aber vielleicht mehr, als alles Andere zur Verbreitung der Shakespeare'schen Dichtungen beigetragen, die Viele jetzt kennen lernen wollten. Von den Erwiderungen, die das Voltaire'sche Pamphlet hervorrief, mögen nur Baretti's: Discours sur Shakespeare et Mr. Voltaire, des Chevalier Rutlidge's Observations à Messieurs de l'académie française und Lady Montague's Apology of Shakespeare in reply to the critic of M. de Voltaire erwähnt werden.

Voltaire, der seinem Ferney ein Wohlthäter und in den Zeiten der Noth ein väterlicher Fürsorger war, der dessen Bewohnern durch die Hebung der Bodencultur zu einem so allgemeinen Wohlstand verholfen hatte, daß er in seinem Testamente bei einem verhältnißmäßig kleinen Vermächtnisse für die Armen seiner Herrschaft hinzufügen konnte „wenn es deren überhaupt giebt" — hatte ihnen unter Anderen auch eine Kirche und ein Theater erbaut. Lekain war zur Eröffnung des letzteren gewonnen worden. Doch sollte sich gerade bei dieser Gelegenheit so recht der Egoismus dieses Künstlers zeigen, der doch Voltaire so viel zu danken hatte, indem er es dem greisen Dichter verweigerte, in dessen Olympia aufzutreten, weil ihm die ihm darin zufallende Rolle nicht zusagte. Voltaire sollte aber noch schmerzhaftere Erfahrungen an ihm machen. Am 2. Januar 1778 war seine Irène mit Stimmeneinheit von den Schauspielern der Comédie française angenommen worden. Auch diesmal widersetzte sich Le Kain, die ihm von Voltaire darin zugedachte Rolle zu übernehmen, weil ihm dieselbe nicht dankbar genug erschien. Vergebens waren die Bitten der Freunde, vergebens die rührenden Briefe des fast 84jährigen Dichters.*) Le Kain beharrte auf seiner Weigerung.

---

*) J'y travaillais — heißt es in dessen Briefe vom 19. Januar — nuit et jour malgré ma mauvaise santé et j'esperai qu'à Pâques j'aurais pu par ma docilité et ma déférence à leurs lumières, rendre la pièce moins indigne de vous. Je me flattais même que vous pourriez jouer le rôle de Leonce qui n'est pas fatigant et que vous auriez rendu très imposant par vos talents sublimes. Es ist nöthig, auf ein so eclatantes Beispiel der Ueberhebung des schauspielerischen Egoismus nachdrücklich hinzuweisen, weil man das Bestehen derartiger Uebergriffe fortwährend leugnet und den Klagen über den Nachtheil, den die Entwicklung der Bühne hierdurch erleidet, mißtraut.

Der Tod Ludwigs XV. hatte Voltaire den Gedanken nach Paris zu gehen, bestimmter ins Auge fassen lassen. Ludwig XVI. theilte zwar die Abneigung seines Vorgängers gegen ihn. Voltaire aber rechnete auf seine weißen Haare, auf die gerühmte Milde des Königs und die Güte der Königin und war entschlossen auch ohne besondere Erlaubniß die Reise zu unternehmen, „Es ist nie von einer formellen Ausweisung die Rede gewesen, — schrieb er schon 1775 — ich habe immer meine Charge und das Recht, sie auszuüben, behalten. Wenn ich um die Erlaubniß nachsuchen wollte, würde man glauben, daß ich diese Rechte gar nicht besitze.“ Nichtsdestoweniger war die Ausführung immer wieder verschoben worden. Endlich am 2. Februar 1778 trat er die Reise unter den Segenswünschen der Bevölkerung seiner Besitzungen an. Er traf Le Kain nicht mehr am Leben; da ein hitziges Fieber am 8. Febr. denselben plötzlich hingerafft hatte. Er selbst aber schien durch die Aufregung fast wie verjüngt. Wie lange er schon über seine Hinfälligkeit und das Gefühl des nahenden Todes geklagt hatte, so fand ihn La Harpe, der ihn zehn Jahre nicht gesehen, doch weder verändert, noch gealtert. Sein Geist, sein Gedächtniß hatten von ihrer wunderbaren Kraft nichts verloren. Aber auch Paris gerieth in Aufregung. Die Kämpfe der Gluckisten und Piccinisten, die noch eben Alles in Athem gehalten hatten, traten vor seiner Erscheinung ganz in den Hintergrund. Man dachte an nichts als an ihn, ihn zu sehen, zu sprechen oder sprechen zu hören. Natürlich daß der Hof und die Frommen erschraken, daß sie ihn nur zu gern wieder entfernt hätten, aber doch nichts gegen ihn zu unternehmen wagten.

Allein diese Aufregungen sollten dem kränklichen Mann in andrer Weise verderblich werden. Es ist hier nicht der Ort auf die unerhörten Triumphe, die fast abgöttische Verehrung, die ihn aller Orten erwarteten, auf die Kämpfe, welche er mit der Eitelkeit und der Empfindlichkeit der Schauspieler hier zu bestehen hatte, auf die beides unterbrechende Krankheit des Dichters und die Anstrengungen einzugehen, welche die Geistlichkeit machte von letzterer Nutzen zu ziehen. Es mag hier genügen, nur einige Momente aus diesem bewegten wechselvollen und erschöpfenden Leben hervorzuheben.

Am 25. Februar wurde Voltaire, nachdem er schon länger an einem Bluthusten gelitten, von einem Blutsturz betroffen. Er ließ den Abbé Gaultier herbeirufen, der seinen Zustand benutzt hatte, ihn

zu einem reuigen Bekenntniß zu drängen. Voltaire, von dem Gedanken geängstet, nach seinem Tode dem Hasse der Geistlichkeit preisgegeben zu sein, zeigte sich hierzu endlich bereit. Es lautete also:

„Ich Unterzeichneter erkläre, daß da ich, seit 4 Wochen an einem Bluthusten leidend, mich im Alter von 84 Jahren noch bis zum Altar fortschleppen kann und der Pfarrer von St. Sulpice seinen guten Werken auch noch das zugefügt hat, mir den Priester, Herrn Abbé Gaultier, zu schicken, ich diesem gebeichtet habe, so daß, wenn Gott mich abrufen sollte, ich in dem katholischen Glauben sterbe, in dem ich geboren wurde, von der göttlichen Barmherzigkeit hoffend, daß sie mir alle meine Sünden vergeben werde, und die Kirche, falls ich diese jemals beleidigt, deshalb um Vergebung anflehend."

Die Geistlichkeit war mit diesem Bekenntniß nicht einverstanden, sie erkannte es auch später nicht für ausreichend an. Auch war es jedenfalls nur ein Scheinbekenntniß, durch welches sich Voltaire eines ehrlichen Begräbnisses versichern wollte. Sein wahres Bekenntniß hatte er in die Hände seines Secretärs Wagnière niedergelegt. Es befindet sich jetzt in der Nationalbibliothek und lautet: „Ich sterbe, indem ich Gott anbete, meine Freunde liebe, meine Feinde nicht hasse und den Aberglauben verabscheue."

Indeß erholte sich Voltaire wieder und das frühere aufregende Leben begann aufs Neue. Er konnte zwar dem ungeheuren Erfolge der ersten Vorstellung seiner Irène (am 19. März) nicht beiwohnen. Am 30. März nahm er aber an einer Sitzung der Academie Theil. Die Fahrt war ein wahrer Triumphzug, die Sitzung wurde zur glänzendsten Ovation. Die unmittelbar darauf folgende sechste Vorstellung der Irène, welcher er ebenfalls beiwohnte, schloß mit einer Apotheose des von Seligkeit trunkenen Dichters. Die Damen bildeten nach der Vorstellung eine Haye, durch welche er unter Thränen lächelnd dahin schritt. Das Volk war außer sich. — Voltaire war wie verjüngt und wie einst wieder die Seele der Pariser Gesellschaft geworden, die er mit seinem Geist, seinem Witz, seinem Enthusiasmus elektrisirte. Er hatte der Academie, die ihn zu ihrem Präsidenten ernannte, den Plan zu einem neuen Dictionnaire unterbreitet. Er hatte für sich den ersten umfänglichsten Buchstaben in Anspruch genommen. Mit Feuer wendete er dieser Arbeit sich zu. Allein das konnte nicht dauern. Am 11. Mai brach er wieder und nun für

immer zusammen; erst am 30. d. Mts. aber erlag seine starke Natur nach schwerem Kampf ihren Leiden.

Die Bosheit, die er selbst so oft im Leben, doch nie ungereizt geübt, bemächtigte sich nun der Geschichte seines Todes, von welchem die furchtbarsten Dinge in Umlauf gebracht wurden. Es ist nur nöthig diesen böswilligen Entstellungen und Erfindungen den einfachen Bericht der edlen Frau von Villette entgegen zu halten, in deren Hause er wohnte und starb und die fast immer an seinem Krankenbett war. „Bis zu seinem letzten Augenblick," erzählte sie Lady Morgan, „bewährte sich das Wohlwollen und die Güte seines Charakters. Alles zeugte von der Ruhe, dem Frieden, der Ergebung seiner Seele, bis auf den kleinen Ausbruch von Ungeduld, die er gegen den Pfarrer von St. Sulpice äußerte (der ihn zu einer neuen Erklärung drängen wollte), indem er ihn mit den Worten: „Lassen Sie mich in Frieden sterben", zurückwies."

Die Pariser Geistlichkeit verweigerte die Beerdigung an heiliger Stätte. Voltaire's Neffe, der Abbé Mignot, erwirkte jedoch die Erlaubniß des Pfarrers von St. Sulpice, die Leiche nach seiner Abtei von Scellières in der Champagne überführen zu lassen. Dies wurde zwar widerrufen, aber glücklicherweise zu spät. Den Todten seiner Ruhestätte wieder zu entreißen, wagte man nicht. Den Zeitungen war untersagt worden, über den Tod des Dichters zu schreiben, den Schauspielern, seine Stücke zu spielen, so sehr fürchtete man jeden Anlaß zur Aufregung. Erst im Monat Juni wurden diese Verbote wieder zurückgenommen. Am 20. Juni spielte man die Nanine, am folgenden Tage den Tancred. Auch die Zeitungen nahmen das Recht, über das Leben und Wirken des todten Dichters zu sprechen, nun auf. Am 7. Mai 1779 wurde die letzte Tragödie Voltaire's von den Schauspielern der Comédie française angenommen, am 31. Mai zur Aufführung gebracht. Es war ein Act der Pietät, der nur einen Achtungserfolg haben konnte.

Im Jahre 1778 unternahm der Buchhändler Panckoucke eine Gesammtausgabe von Voltaire's Werken — eine Arbeit von solcher Schwierigkeit und solchem Umfange, daß dieser verdiente Mann sie nicht zu Ende zu führen vermochte. Beaumarchais war es vorbehalten, dies zu thun.

Der Geist des Todten aber regte sich fort. 1790 führte die Wiederaufnahme des Brutus zu den stürmischsten Scenen im Theater. Nach der dritten Vorstellung betrat der Marquis von Villette die Bühne und forderte im Namen des Vaterlandes die Uebertragung der Gebeine Voltaire's nach Paris. Dies hing mit der Einziehung der Abteien und Klöster zusammen. Nach langen Kämpfen erst ward diese Erlaubniß erlangt, die Ausführung auf den 11. Juli 1791 festgesetzt. Nur wenig fehlte also, daß dieser Triumphzug den am 2. Juli als Gefangenen in seine Hauptstadt zurückkehrenden Ludwig XVI. begegnete! Denn im Triumph zog die Leiche des großen Dichters jetzt ein. Es war die Siegesfeier eines großen Princips, vor dem die alte Ordnung des Staats und der Gesellschaft in Trümmern zusammensinken sollte.

Die Stürme, welche jetzt über Frankreich hereinbrachen, die Verheerungen, die sie verbreiteten, hatten aber andere Anschauungen zur Folge. Die Begeisterung und Bewunderung für den Mann, welchem man diesen Umschwung der Dinge hauptsächlich mit beimaß, verwandelte sich in Schrecken und Abscheu. Noch heute wirken diese Gegensätze in den Urtheilen über ihn nach, die schon durch die Widersprüche seines Charakters zwischen Lob und Tadel hin- und herschwanken müssen. Es ist hier nicht der Ort, dieselben gegen einander abzuwägen, nur darauf will ich hier hindeuten, daß seine Fehler mehr Fehler der Zeit sind, in welcher er lebte, seine Vorzüge dagegen mehr in der Eigenheit seiner Natur wurzelten, sowie daß die Schrecken der Revolution, vor denen er kaum minder zurückgebebt sein würde, als wir, wohl hätten vermieden werden können, wenn ein großer kräftiger Geist an der Spitze des damaligen Staatswesens gestanden hätte, welcher das Humanitäre in Voltaire's Bestrebungen zu verstehen, zu würdigen und durchzuführen fähig gewesen wäre. Was Grimm über die Huldigung aussprach, welche das Publikum dem 84jährigen Greis nach der sechsten Vorstellung der Irène im Théâtre français am Ende seines langen kampf- und arbeitreichen Lebens gleichsam im Namen der ganzen Nation darbrachte, mag hier eine Stelle finden: „Dieser Enthusiasmus war die gerechte Belohnung nicht nur für die Wunderwerke, welche sein Genius hervorgebracht, sondern auch für die glückliche Revolution, die er in den Sitten und in dem Geiste seines Jahrhunderts hervorgerufen, indem er die Vorurtheile jeder Art auf allen

Gebieten bekämpfte und den Wissenschaften eine größere Bedeutung und Würde gab."

Die Vorurtheile jeder Art und auf allen Gebieten! Auch auf dem tragischen? Muß es nicht vielmehr Wunder nehmen, daß dieser große unbedenkliche Geist gerade hier vor den conventionellen Ueberlieferungen fast ängstlich zurückwich, und diesen Vorurtheilen gegenüber die Freiheit seines Blickes und Urtheils nicht selten verlor? Wohl hat er seine Landsleute darauf hingewiesen, daß es noch andre Schönheiten, als die des französischen Theaters gebe, wohl hat er einzelne Mängel ihrer Dichter und ihrer poetischen Sprache erkannt, wohl hat er sich einzelnen Neuerungen, dem pathetischen Lustspiel, dem bürgerlichen Familiendrama, der Behandlung des Dramas in Prosa bereitwillig angeschlossen, und dem Drama durch die Einführung neuerer Stoffe, durch die unmittelbare Beziehung zur Gegenwart einen lebendigeren Inhalt zu geben gesucht. Gleichwohl aber ist sein Drama im Großen und Ganzen doch mehr ein zwar voller und eigenthümlicher Nachklang der Tragödie des vorigen Jahrhunderts, doch mehr ein glänzender Abschluß der sogenannten classischen Tragödie der Franzosen, als der Beginn und das Muster einer neuen dramatischen Aera. Ja am Schlusse seiner Laufbahn trat er mit einem Eifer, als ob es die heiligsten Güter der Nation und seine eigenen Werke vor drohendem Untergange zu retten gelte, für den Conventionalismus und die Regelmäßigkeit der alten französischen Bühne ein.

Wie heftig wir ihn aber auch hier die alten Götter und den alten Glauben der Bühne vertheidigen sehen, so hat er dieser doch dadurch für lange eine neue und eigenthümliche Richtung angewiesen, daß er das Drama den Zwecken des socialen, religiösen, politischen Lebens dienstbar gemacht. Voltaire führte die außer der Kunst liegende Tendenz in das Drama ein, was, ein an sich unkünstlerisches Element, dasselbe zwar nothwendig von den eigenthümlichen Zwecken der Kunst mehr oder weniger ablenken, ihm aber jedenfalls eine bestimmte Richtung auf das Leben geben mußte und vielleicht mehr als alle Theorien zum endlichen Bruch mit dem Conventionalismus und zur Ausbildung einer neuen, der realistischen dramatischen Kunst hingeführt hat.

Indeß wurde Voltaire bei den meisten seiner dramatischen Schöpfungen nicht blos von dieser außerkünstlerischen Tendenz, sondern auch

von wahrhaft poetischen Antrieben bestimmt, und sie waren in seinen besten Werken so groß, daß man diese dicht zu den Werken Corneille's und Racine's hinstellen konnte. Obschon einige Tragiker neben ihm vorübergehend einzelne große Triumphe errangen, so traten sie doch alle vor dem Glanze seines Talentes zurück.

Von den vielen Mitbewerbern um den tragischen Siegeskranz seien hier nur Chateaubrun, Piron, Pompignan, Marmontel, Dorat, De Belloy, Lemercier, Saurin, La Harpe und Ducis genannt.

Jean Baptiste Vivien Chateaubrun, 1686 zu Angoulême geboren, 1775 gestorben zu Paris, trat 1714 mit seinem Mahomet II. als dramatischer Dichter auf. Nachdem er längere Zeit als Haushofmeister im Dienste des Herzogs von Orleans gestanden, erhielt er eine Anstellung als Beamter des Kriegsministeriums. Mit seinem Hauptwerk: Les Troyennes (1754), in dem er als ein talentvoller Nachahmer Racine's erscheint, errang er durch das Rührende der Situationen und durch das Feuer des Pathos großen Erfolg. Er schrieb außerdem einen Philoctète, einen Ajax und eine Antigone; die beiden letzteren gingen verloren.

Alexis Piron, dem wir schon bei der komischen Oper begegneten, wurde 1689 zu Dijon geboren. Er hatte die Rechte studirt, widmete sich aber schon früh der Schriftstellerei. Eine Ode auf die Unsterblichkeit, die ihm Verfolgungen zuzog, lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn hin. Später machte er sich durch seine Epigramme bemerklich. Die Leichtigkeit des epigrammatischen Ausdrucks ist immer seine Stärke geblieben. Er gehörte zu den lustigsten und liebenswürdigsten der satirischen Dichter der Zeit, was ihn nach seiner Uebersiedlung nach Paris (1719) sehr bald in Verkehr mit den geistreichsten Männern der Hauptstadt brachte. Nur zu Voltaire gerieth er gleich bei der ersten Begegnung in ein gespanntes Verhältniß. Er hatte lange mit Mangel zu kämpfen, bis ihn Lesage für die komische Oper gewann, bei der er gleich mit seinem ersten Versuch, Arléquin Deucalion, eines außerordentlichen Beifalls genoß. Sein Ehrgeiz war aber höher gerichtet. 1730 trat er mit der Tragödie Callisthène, 1733 mit Gustave Wasa, 1744 mit Ferdinand Cortez hervor. Bemerkenswerth ist der Griff nach Stoffen der neuen Geschichte. Für die Aufgaben der Tragödie mußte sein Talent um so mehr als ein zu leichtes befunden werden, als er es ablehnte, sich zu sammeln und

zu vertiefen. Obschon ein Gegner der Comédie larmoyante versuchte er sich doch auch in ihr mit seinem Drama L'école des pères. Sein Hauptwerk liegt auf dem Gebiete des Lustspiels, wo wir ihm daher noch begegnen werden. Er starb am 17. November 1773 zu Paris. Seine Werke erschienen Neuchatel 1778 und neuerdings mit einem Vorwort von Edouard Fournier, Paris, 1864.

Jean Jacques le Franc, Marquis de Pompignan, geboren 1709 zu Montauban, gestorben 1784 zu Paris, hatte seine Ausbildung im Collège Louis le Grand erhalten. 1759 wurde er Mitglied der Academie. Seine für die Kirche und die Orthodoxie eintretende, von lächerlicher Eitelkeit überfließende Antrittsrede wurde von Voltaire satirisch gegeißelt, was eine ganze Menge satirischer Flugschriften, die Car, Pour, Qui?, Quoi?, Ah!, Oh!, Si —, Pourquoi? nach sich zog. Obwohl Pompignan hierdurch zur lächerlichen Figur wurde, war er nicht ohne Geist und ohne Verdienste. Er lieferte unter Andrem die erste französische Uebersetzung des Aeschylos. Bereits 1734 war er mit einer Tragödie, Didon, hervorgetreten, die in der Hauptsache von Vergil und Metastasio beeinflußt war, in dem Charakter der Farbe aber selbständige Dichterkraft zeigte.

Auch Jean François Marmontel versuchte sich in der Tragödie. Am 11. Juli 1723 zu Bort (Limousin) in ärmlichen Verhältnissen geboren, erhielt er seine Erziehung bei den Jesuiten zu Meuriac. Sein ganzes Streben war zunächst darauf gerichtet, seine Familie dem Elend, in welchem sie schmachtete, zu entreißen. Er betheiligte sich zu diesem Zwecke an den Preisbewerbungen der jeux floraux. Da er mit seiner Arbeit über die Erfindung des Schießpulvers aber zurückgewiesen worden war, wendete er sich in einem freimüthigen Schreiben an Voltaire, dessen Schutz zu erbitten. Voltaire antwortete ihm in seiner Art freundlich und schenkte ihm seine Schriften, was eine Verbindung zwischen beiden Männern einleitete, die erst der Tod unterbrach. Auch rieth ihm Voltaire, nach Paris zu gehen, wo er sich seiner ebenfalls wieder freundlich und hilfreich annahm. 1748 trat Marmontel mit seiner Tragödie Denys, le tyran, auf. Sie hatte ihres romanhaften Inhalts wegen großen Erfolg. Auch seine Aristomène erntete durch das glänzende Spiel der Clairon viel Beifall. Von hier an folgte aber Niederlage auf Niederlage, so daß Marmontel 1753 der Tragödie für immer entsagte. Er errang jedoch

später in seinen für Piccini und Gretry geschriebenen Opern auch auf der Bühne noch große Erfolge. Die Gunst der Marquise von Pompadour hatte ihm inzwischen eine Stellung im Bauwesen, später die Concession zur Herausgabe des Mercure eingetragen. Dies gestattete ihm, sich demjenigen Gebiete sorgenlos zuzuwenden, auf welchem seine wahre Bedeutung liegt. Seine Contes moraux begründeten seinen Ruf. In dem Romane Bélisaire (1767) trat er unter dem Einflusse Voltaire's als Vertheidiger der religiösen Toleranz auf. Die Verurtheilung desselben durch die Sorbonne vermehrte nur seinen Ruhm. 1763 wurde er Mitglied der Academie, 1783 trat er an die Stelle d'Alembert's als Secretär derselben. Er gehört auch zu den Mitarbeitern der Encyclopédie. Nachdem er in der Revolution eine Rolle gespielt, zog er sich nach dem Sturze seiner Partei in das Dorf Abbeville bei Evreux zurück, wo er am 31. Dec. 1799 starb. Seine Oeuvres complètes erschienen zu Paris 1818 und 1819. Seine Tragödien, schon zu seiner Zeit nur noch wenig geschätzt, sind heute vergessen.

Dasselbe gilt von den vielen Tragödien Claude Joseph Dorat's geb. 1734, gest. 1780 zu Paris. Er war an der Année littéraire Fréron's betheiligt, was ihm die Feindschaft der Encyklopädisten zuzog; so daß er vielfach härter beurtheilt worden ist, als es sonst wohl geschehen sein würde.

Ungleich bedeutender in Bezug auf das Drama war Bernhard Joseph Saurin, 1706 zu Paris geboren und ebenda 1781 gestorben. Er studirte die Rechte, wurde dann Parlamentsadvocat und zeichnete sich als solcher auch aus. Der Umgang, den er im Hause seines Vaters, eines protestantischen Theologen, der, nach Holland verbannt, sich durch viele freisinnige Schriften auszeichnete, mit verschiedenen der bedeutendsten Schriftsteller fand, riß auch ihn in die literarische Carrière, zu welchem Zwecke ihm von Helvétius, der in dieser Weise so viel für die Förderung der Literatur und Wissenschaften gethan, eine jährliche Pension von 3000 Livres angewiesen ward. Als Dramatiker trat er zuerst (1743) mit einem Lustspiele auf. Es hatte ebensowenig Erfolg als seine erste Tragödie Aménophis (1752). Einen um so glänzenderen errang er sich 1760 mit seinem Spartacus, einem Werke, welches ganz unmittelbar der von Voltaire en vogue gebrachten Philosophie entwuchs. Sein Spartacus ist der Träger des Voltaire'schen Humanitätsgedankens und mehr ein philosophischer,

als ein dramatischer Held. Natürlich trug Voltaire's Kritik viel zum Erfolge des Stückes mit bei. Bedeutender erscheint Saurin aber noch als Vertreter des in dieser Zeit schon in Aufnahme gekommenen Rührdrama's, bei welchem wir ihn nochmals zu berühren haben werden.

Auch Pierre Laurent Buirette, gen. Du Belloy, geb. 1672 zu St. Fleur, gest. 1775 zu Paris, studirte die Rechte, gab aber später ebenfalls der in ihm erwachenden Leidenschaft für die Bühne nach. Er ward zunächst Schauspieler, ging als solcher nach Rußland und trat nach der Rückkehr von dort (1758) auch als tragischer Dichter mit seinem dem Metastasio nachgebildeten Titus hervor. Es folgten dann Gaston et Bayard und Gabriele de Vergy. Einen ungeheuren Erfolg aber erzielte er 1765 mit der Tragödie Le Siège de Calais, mit der er in dem Momente der tiefsten nationalen Erniedrigung das patriotische Gefühl zu verherrlichen und aufs Mächtigste anzuregen strebte. Sie wurde vom Könige selbst zu einem nationalen Ereigniß gemacht, so daß sogar ein Stück L'Apothéose du Belloy den Dichter selbst auf der Bühne glorificirte. Le Siège de Calais ist nicht nur deshalb von Wichtigkeit, weil der Stoff derselben der neuen vaterländischen Geschichte entnommen ist, was nach Voltaire's Vorgang jetzt wieder öfter geschah, sondern weil die Vertreter des ihn bewegenden Pathos einfache Bürger waren. Das bürgerliche Familiendrama wirkte also bereits auf die historische Tragödie mit herüber. Belloy's Werke erschienen 1776 zu Paris.

Aehnliche Erscheinungen bot auch das Drama Antoine Marie Le Mierre's. 1733 zu Paris in armseligen Verhältnissen geboren, war er nach Beendigung seiner Studien genöthigt, die Stelle eines Hilfs-Sakristans an St. Paul anzunehmen, als welcher er für die unwissenden oder trägen Abbés Predigten für's Geld fertigte. D'Olivet, welcher seine Kenntnisse schätzen gelernt, vermittelte ihm dann einen Platz am Collège d'Harcourt als Unterlehrer. Später erwarb er die Gunst des reichen Generalpächters Dupin, welcher für seine Unabhängigkeit sorgte. Er errang jetzt mehrere Preise der Academie, in welche er 1781 auch Aufnahme fand. 1758 hatte er mit seiner Hypermnestre die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen, deren Gang und Sprache etwas Fortreißendes hatten und deren Situationen lebendig ergriffen. Keine seiner späteren Tragödien zeigte diese Eigenschaften wieder in gleich hohem Grade. Selbst sein

Guillaume Tell ward anfangs (1766) kühl aufgenommen. Um so überraschender war der Erfolg, welchen derselbe bei Wiederaufnahme 1786 erzielte. Das Pathos desselben traf jetzt aufs Glücklichste mit der Stimmung und Bewegung der Zeit zusammen, die er gleichsam zum Ausdruck brachte. Aehnlich, doch aus wesentlich andren Gründen, erging es ihm mit La Veuve de Malabar. Auch diese Tragödie blieb anfangs wenig beachtet. Einige auf gewisse malerische Effecte abzielende Aenderungen bewirkten jedoch, daß sie später einen unglaublichen Zulauf hatte. Jeder wollte die Wittwe von Malabar den brennenden Scheiterhaufen besteigen sehen. Auch hierzu hatte Voltaire das Beispiel gegeben.

Eine hervortretende Rolle in der Geschichte des damaligen Drama's spielte ferner Jean François de la Harpe. Am 20. November 1739 geboren, der Sohn armer Eltern und frühe verwaist, fiel er der Pflege barmherziger Schwestern anheim, welche später für seine Aufnahme im Collège d'Harcourt sorgten, deren Schule er in der glänzendsten Weise durchlief. Seinen ersten großen schriftstellerischen Erfolg errang er mit seiner Tragödie Warwick. Voltaire stellte dem Verfasser derselben eine glänzende Zukunft in Aussicht; er habe darin den Flug eines Adlers genommen. Kein Wunder, daß La Harpe seit dieser Zeit der treueste Anhänger Voltaire's blieb und sich dessen Schüler zu nennen liebte, sowie daß das Selbstbewußtsein des Schülers ein so großes ward, um gelegentlich selbst seinen Meister noch meistern glauben zu können. Als 1767 La Harpe in Ferney war und Voltaire'n eine seiner Arbeiten vorlas, schlug dieser ihm eine Aenderung vor. La Harpe widersetze sich und schnitt den Streit dadurch ab, daß er erklärte: Sprechen wir nicht weiter davon, denn hieran wird gewiß nichts geändert. Wogegen er sich in einer Rolle, die er in Voltaire's Adélaide du Guesclin zu spielen übernommen hatte, ohne Voltaire auch nur zu fragen, verschiedene Aenderungen erlaubte. „Papa — sagte er ihm vor der Vorstellung — ich habe einige Verse, die mir schwach schienen, geändert." „„Laß doch hören, mein Sohn,"" erwiderte Voltaire. La Harpe recitirte. „Schön, sagte Voltaire, sie sind wirklich besser geworden. Aendre nur immer zu, ich kann dabei nur gewinnen".*) Immer war freilich Voltaire so

*) S. Desnoiresterres, a. a. O. VII. S. 189.

duldsam nicht. Als La Harpe sich 1778 dergleichen Verbesserungen auch in der Irène, auf Andringen der Schauspieler und der Freunde Voltaire's, während der Krankheit des Dichters erlaubt hatte und dieser es später plötzlich erfuhr, flammte der erst von den Todten wieder Auferstandene so furchtbar auf, wie Wagnière es sich in den 24 Jahren, die er ihm diente, nicht zu erinnern vermochte. Er stieß Madame Denis, die ihn beschwichtigen wollte, mit solcher Kraft von sich weg, daß sie sicher zu Boden gestürzt wäre, wenn sie Herr Duvivier, ihr zukünftiger Gatte, der ahnungslos in einem Fauteuil saß, nicht glücklich in seinem Schooß aufgefangen hätte. Ein Glück, daß La Harpe in diesem Momente nicht da war. — Der Erfolg des Warwick war übrigens des Letzteren einziger großer tragischer Triumph, obschon er noch eine Menge Tragödien: Timoléon, Pharamond, Gustave Wasa, Menzicoff, les Barmécides, Coriolan, Jeanne de Naples, Philoctète, Virginie und les Brames, sowie auch ein rührendes Drama, Mélanie, und ein Lustspiel, Molière à la nouvelle Salle, geschrieben hat. Sein Hauptwerk ist Le Lycée ou Cours de littérature, welches seinen Gegenstand zwar von dem einseitigen academischen Standpunkt und ziemlich ungleich behandelte, nichts destoweniger aber viele selbst heute noch werthvolle Urtheile enthält und zu jener Zeit jedenfalls auf seinem Gebiete eine bedeutende Erscheinung war.

Den Schluß dieses Abschnitts mag der seinen Erfolgen und Wirkungen nach vielleicht bedeutendste Tragiker der hier behandelten Periode, Jean Francois Ducis, geboren am 22. August 1733 zu Versailles, gestorben 31. März 1816, bilden. Seine savoyische Herkunft macht sich in den Haupteigenschaften seines Charakters, einer ernsten Strenggläubigkeit und einem stark ausgeprägten Unabhängigkeitsgefühl geltend. Er trat 1768 unter dem Namen d'Ussy mit der Tragödie Amélisa auf, welcher 1769 eine Nachbildung des Shakespeare'schen Hamlet folgte, den er freilich nur aus der Uebersetzung des La Place kannte. Lekain weigerte sich die seltsame Rolle zu spielen, Molé errang darin einen ungeheuren Erfolg. Nicht minder glänzend war (1772) die Aufnahme von Roméo et Juliette. Sie wurde jedoch noch weit von derjenigen übertroffen, welche 1783 dem Lear und später unter Talma dem Othello zu Theil ward, welchen der Dichter mit Phrasen der Zeit effectvoll verbrämt hatte. Man wird freilich nur wenig von dem Shakespeare'schen Geiste in diesen, nach den Mustern

der conventionellen französischen Tragödie gearbeiteten Stücken finden, gleichwohl verdankten sie hauptsächlich diesem Wenigen ihre großen Wirkungen. Auch haben sie mittelbar sicher viel zur Kenntniß des großen britischen Dichters beigetragen, den man nun auch im Originale oder in den direkten Uebersetzungen kennen zu lernen wünschte. 1801, mit Phédor et Wladamir, zog sich Ducis ganz von der Bühne zurück. Napoleon wollte ihn zum Senator machen, er schlug jedoch jede Gunstbezeugung aus. Aufrichtigkeit ist, wie der Grundzug seines Lebens, so auch der seiner Dichtung. Obschon er im Ausdruck nicht selten platt erscheint, hatte er doch, wie er selbst es bezeichnet, in seinem Clavecin poétique: des jeux de flûte et de tonnerre. Dies zog ihn wohl auch bei Shakespeare an, den er verehrte, obschon er sich nicht zu ihm zu erheben und ihn zu verstehen, noch weniger ihn nachzuahmen vermochte. Seine Werke erschienen 1827 gesammelt in Brüssel.

XI.
Das Lustspiel und Schauspiel des 18. Jahrhunderts in Frankreich bis zum Ausbruch der Revolution.

Lesage; Turcaret. — Favart und Madame Favart. — Destouches. — Marivaux. — Louis Boissy; d'Allainval; Fayan. — La Chaussée und die comédie larmoyante. — Voltaire; L'enfant prodigue, Nanine und l'Ecossaise. — Jean Jacques Rousseau. — Diderot und seine Theorie des Dramas; Bedeutung derselben. Das Malerische im Drama. — Madame de Graffigny; Saurin. — Gresset; La Noue; Pelissot. — Carmontel und die Proverbes dramatiques; Poinsinet, Barthe; Collé. — Mercier und seine Theorie; Sédaine; Desforges. — Beaumarchais. — Collin d'Herville, Andrieux, Fabre d'Eglantine.

Je mehr gegen Ende des 17. Jahrhunderts das Lustspiel in die Hände von Schriftstellern gerathen war, welche, wie talentvoll auch immer, doch nur dem Geschmack der Schauspieler zu entsprechen und das Publikum zu unterhalten suchten, um so flacher, äußerlicher mußte es werden. Molière, indem er die Sitten der Zeit in satirisch-komischer Weise zur Darstellung brachte, hatte es eben darum hauptsächlich nach der Seite des Charakteristischen auszubilden und zu vertiefen und

die individuellen Beweggründe der lächerlichen Erscheinungen des menschlichen Lebens zu erforschen gesucht. Wie er die Situationen aus den Charakteren zu entwickeln bemüht war, dienten sie ihm auch vorzugsweise nur dazu, letzere zur Erscheiung zu bringen. Jetzt aber war die drastische Situation und der Dialog, der sie trug, Hauptzweck der Darstellung geworden, die Charaktere wurden ihr untergeordnet, sie mußten zu ihrer Herbeiführung dienen.

Dies war um so bedenklicher, als die Sitten, besonders unter der Regentschaft immer tiefer herabsanken, hiermit zusammenhängend die Trachten der Frauen immer schamloser wurden, und die mißverstandne Lehre, daß die Bühne ein Spiegel des Lebens sein solle, den Vorwand abgab, die Zügellosigkeit dieses letzteren zum hauptsächlichsten Gegenstand der Bühne, zu einer Sache der Unterhaltung zu machen und hierdurch weit mehr zu ihrer Verbreitung, als zu ihrer Unterdrückung beizutragen.

Nur hier und da treten noch einzelne Erscheinungen hervor, welche sich den Molière'schen Vorbildern annähern, doch wenn dieser letztere schon selbst hinsichtlich der Behandlung des Unsittlichen nicht immer die künstlerischen Grenzlinien einhielt, so mußte dies den geringeren, leichtfertigen Talenten noch um Vieles schwerer werden. In der That verletzen selbst noch die besten Lustspiele dieser Zeit meist durch die Art ihres Inhalts und durch die Frivolität der Behandlung desselben.

Von ihnen ist zunächst das fünfactige Lustspiel, Turcaret, des Lesage hervorzuheben, der ohne Zweifel die Absicht hatte, eines der Hauptübel der damaligen Staatsverwaltung, die finanzielle Ausbeutung des Landes durch die Steuerpächter, in satirischer Weise zu geißeln und in seiner ganzen Verwerflichkeit darzustellen. Auch wurden aus diesem Grunde der Aufführung allerlei Hindernisse in den Weg gelegt und dem Erfolge mit allen Mitteln entgegengewirkt. Wenn Frontin dem Parterre darin zuruft: J'admire le train de la vie humaine; nous plumons une coquette, la coquette mange un homme d'affaire, l'homme d'affaire en pille d'autres, cela fait un ricochet de fourberies le plus plaisant du monde — so lagen in dieser Rede wohl ebenso viele zündende Funken, als später in irgend einer des Beaumarchais'schen Figaro, nur daß jetzt der Zündstoff noch fehlte. Der satirischen Wirkung des Stücks mußte es Eintrag thun, daß das

Publikum zum großen Theile aus Leuten bestand, welche an der Ausbeutung des Staats und der Aemter, einen gewissen, wenn auch nur entfernten Antheil hatten, und die Satire das Uebel, welches sie geißeln wollte, doch nicht im Innersten traf; der ästhetischen Wirkung aber, daß die vorgeführte Gesellschaft, mehr vor das Forum der Sittenpolizei und des Criminalrichters, als vor das des komischen Dichters gehörte. Es fehlt dieser Darstellung durchaus nicht an Witz, Geist und dramatischer Beweglichkeit. Die Gestalten, ohne gerade besonders vertieft zu sein, treten aufs Lebensvollste aus ihr hervor. Allein es ist eine abscheuliche Gesellschaft, in die sich der Zuschauer vom Dichter gebracht findet, um so unerträglicher je mehr sich der Hauptcharakter in seiner Verworfenheit und Erbärmlichkeit enthüllt. Dazu kommt, daß die Verwicklung und Auflösung des Stücks weit weniger aus den verwerflichen Eigenschaften des letzteren, die doch der Dichter hauptsächlich zu geißeln beabsichtigte, als aus der Leichtfertigkeit und Dummheit desselben hervorgeht. Es mochte ohne Zweifel Generalpächter wie Turcaret geben; wie ja überhaupt keine besondere Intelligenz dazu gehört, die Menschen auf eine so plumpe, schamlose und gewaltthätige Weise auszubeuten, und gewiß mögen manche dieser nicht allzuschlauen Köpfe, der Schlauheit andrer wieder zum Opfer gefallen sein. Wenn aber dieser wuchernde Krebs am Marke des Landes nur aus solchen Elementen bestanden hätte, so würde er sich glücklicherweise sehr rasch selbst wieder aufgezehrt haben. Der größere Theil dieser Generalpächter verband aber mit jenen gefährlichen Eigenschaften eine kluge Berechnung, eine große Geschäftskenntniß, ja zum Theil selbst große Bildung und Geist. Grade von diesen hatte der Wohlstand des Landes am meisten zu leiden und doch blieben sie von der Satire des Turcaret unberührt, welche nur die Ungeschickten unter ihnen traf. Der Dichter konnte sich daher in seiner Critique de la comédie de Turcaret sehr wohl darauf berufen, daß seine Satire nicht auf den Stand der gens d'affaires im Allgemeinen gehe, unter denen es, wenn auch vielleicht nicht allzuhäufig, je auch ehrliche Leute gebe.

Alain René Lesage,*) welcher so großen Antheil an der ersten Entwicklung der französischen Oper genommen, wurde am 8. Mai 1668

*) Oeuvres complètes. Paris 1827. Recueil des pièces mises au théatre français. 2 Bde. 1734. Eine deutsche Uebersetzung der Werke von Wallroth, Stuttg. 1839. 12. Bde.

zu Sargeau in der Bretagne geboren. Er verlor früh die Eltern und durch die Gewissenlosigkeit seines Vormunds später auch sein Vermögen. 1692 wendete er sich nach Paris, wo er bald seinem Berufe, der advokatorischen Thätigkeit, entfremdet wurde und, zur Schriftstellerei übergehend, sich anfänglich seinen Lebensunterhalt mit Uebersetzungen aus dem Spanischen zu erwerben suchte. 1700 trat er mit einem Drama Le traître puni nach Rojas, dann mit Don Felix de Mendoce nach Lope de Vega hervor, die er unter dem Titel Théâtre espagnol veröffentlichte. 1702 wurde von ihm Le point d'honneur nach Rojas, 1707 Don César Ursin, beide ohne Erfolg gegeben Wogegen er sich noch in demselben Jahre mit seinem Crispin rival, (eine Art Jodelet ou le maître valet und nach demselben Vorbild wie dieser (Rojas) gearbeitet, eines ungewöhnlichen Beifalls erfreute. Inzwischen hatte er 1704 auch den Don Quijote des Avellanedo noch übersetzt und 1707 mit seinem Diable boiteux seinen schriftstellerischen Ruf für immer begründet. 1709 folgte sein vorzüglichstes dramatisches Werk, Turcaret, mit dem er aber keinen durchgreifenden Erfolg zu verzeichnen hatte und 1715 sein Hauptwerk, der satirische Roman Gil Blas, der rasch in alle Sprachen des gebildeten Europas übersetzt wurde. Von hier an widmete er sich neben der Romanschriftstellerei hauptsächlich der Operndichtung, indem er das unter dem Namen der Opéra comique entstandene Theater mit einer Menge von Stücken versorgte.*) Sie sind von sehr ungleichem Werth, doch zeichnen sich die meisten durch frische Heiterkeit, Mannichfaltigkeit der Erfindung und eine natürliche Leichtigkeit des Vortrags aus. La princesse de la Chine (1729) hatte einen der größten Erfolge. Lesage hatte das Unglück frühzeitig taub zu werden. Es hat seiner Bühnenthätigkeit und der Heiterkeit seiner Bühnenwerke aber keinen Abbruch gethan. Er starb 1747 zu Boulogne sur Mer.

Die Opéra comique des Lesage hatte bei aller Einfachheit schon durch die Aufnahme der italienischen Maskenfiguren und des Wunderbaren einen burlesken, phantastischen Charakter. Favart gab ihr den der ländlichen Anmuth und der naiven bürgerlichen Lebenslust, worin

*) Eine Sammlung derselben, zum Theil mit seinem Freund d'Orneval zusammen gearbeitet, erschien 1711 zu Paris unter dem Titel: Le théatre de la foire ou l'opéra comique.

er von seiner Gattin nicht unwesentlich unterstützt wurde. Charles Simon Favart, am 13. Nov. 1710 zu Paris geboren, war der Sohn eines Pastetenbäckers. Er hatte von diesem, der ihn seine guten Lehren in Versen nach bekannten Vaudevillemelodien vorzusingen und einzuprägen pflegte, den munteren Sinn und die Lust zum Gesange ererbt. Er erhielt eine gute Erziehung im Collège de Louis le Grand, lernte daneben das Theater kennen, versuchte sich gelegentlich selbst in der dramatischen Dichtung und errang im Jahre 1733 bei den Jeux floraux einen Preis. Der kurz darauf erfolgende Tod seines Vaters legte ihm die Pflicht auf, für seine Mutter und Schwester zu sorgen, die dieser in keineswegs günstigen Verhältnissen hinterlassen hatte. Dies nöthigte ihn, das Geschäft des Vaters zu übernehmen. Doch ward die Dichtung keineswegs darüber vernachlässigt, vielmehr ebenfalls als Erwerbszweig ergriffen. 1735 trat er mit seiner ersten Opéra comique: Les deux jumelles auf, die eine rasche Nachfolge hatte. Erst mit seiner Chercheuse d'esprit errang er aber einen durchgreifenden Erfolg. Die eben in Aufnahme gekommene italienische komische Oper übte ohne Zweifel einen sehr wohlthätigen Einfluß auf ihn aus. Er war die Stütze des Theaters Monnet geworden und als die Académie de musique auf Grund ihrer Privilegien diesem die Concession entzog, ward er von dieser beauftragt, das Unternehmen für ihre Rechnung noch einige Zeit weiter zu führen. Dies bot ihm Gelegenheit ein junges talentvolles Mädchen, Melle Justine Duronceray, zu engagiren, die Tochter eines Musikers der Kapelle des Königs Stanislaus Lescinsky zu Lüneville, das mit seiner Mutter nach Paris gekommen war, um sich der Bühne zu widmen. Melle Duronceray eroberte sich rasch durch das Anziehende ihrer Persönlichkeit, die anmuthige Natürlichkeit und unverfälschte Naivetät, durch die geistige Frische ihres Spiels die Gunst des Publikums und das Herz des jungen Theaterdirektors, der sie noch in demselben Jahre heirathete. Die Auflösung seines Theaters fiel glücklicherweise mit einem Anerbieten des Marschalls von Sachsen zusammen, ihn auf seinem Feldzuge nach Flandern als Direktor einer Schauspielertruppe zu begleiten. Allein was ihm anfangs als eine Gunst des Himmels erschien, sollte ihm bald zur Hölle werden, da der kein Bedenken kennende Marschall seine Gattin sehr bald mit seiner Liebe verfolgte. Der Widerstand, welchen Madame Favart derselben entgegensetzte, reizte die Leidenschaft

des vornehmen Herrn nur noch mehr, so daß Favart und seine Gattin vier Jahre unter seinen Bedrängungen und Verfolgungen zu leiden hatten, bis Justine halb der Angst ihres Herzens, halb der Versuchung erliegend eine Beute seiner Sinnlichkeit wurde. Nur wenige Monate später (1750) erlag ihr hartherziger Ueberwinder einem noch unbarmherzigeren Bedränger, dem Tode. Der Wiedervereinigung der Gatten stand jetzt nichts mehr im Wege und die Kunst war der Boden, auf dem die Herzen sich wiederfanden und die Wunden dieser Herzen vernarbten. Sie gingen jetzt beide (1751) an das Théâtre Italien, dessen Zierde Mad. Favart lange noch war und dessen Repertoir sie beide mit einer Menge damals geschätzter, heute freilich verblaßter Stücke bereicherten, von denen nur Ninette à la cour, Bastien et Bastienne (eine Parodie auf Rousseau's Devin du village) Annette et Lubin, La fée Urgèle genannt werden mögen, an denen Mad. Favart zum Theil mit gearbeitet haben soll. Man rühmte an ihrer Darstellung die charakteristische Lebenswahrheit, die pikante Beweglichkeit und Mannichfaltigkeit des Spiels, die Meisterschaft in der Behandlung der Dialekte. Auch war sie die Erste, welche das conventionelle Theatercostüm mit dem charakteristischen der Rolle vertauschte. Sie starb 1771.

Inzwischen war eine neue Richtung im Drama hervorgetreten. Sie ging von England aus, wo die Reaction gegen die Frivolität der Zeit und der Bühne die moralisirende Dichtung in's Leben rief. Das 1708 erschienene Collier'sche Buch, A short view of the immorality and profaneness on the English stage, gab den ersten Anstoß dazu. Es wirkte in einer 1715 erschienenen Uebersetzung von Courbeville nach Frankreich herüber, in dessen Literatur und Theorie des Drama's das Lehrhafte schon immer eine Rolle gespielt. Wie in England trat auch hier diese lehrhaft-moralisirende Richtung zunächst in den Wochenschriften und Theaterstücken, bald auch in Romanen hervor. Sie fand in der eben erwachenden und gleich ihr dem Gemüthsleben, sowie der dem auch nach dieser Seite nach Befreiung ringenden subjectiven Geistes entsprungenen Sentimentalität einen mächtigen Bundesgenossen. Die letztere wurde insbesondere dem Drama zu einer ganz neuen Quelle mächtiger theatralischer Wirkungen. Auch gewann sie in Frankreich bald eine Stärke des Ausdrucks, die sie in England niemals erreichte, ja artete

hier zu einem wahren Cultus der Natur und der natürlichen Antriebe, Empfindungen, Leidenschaften aus, der später sogar einen revolutionären Charakter gewann.

Philipp Néricault Destouches,*) geb. 1680 zu Tours, gest. 4. Juni 1754 zu Paris, wurde nach einer bewegten Jugend, die er theils als Soldat, theils als Schauspieler verlebt hatte, von dem französischen Gesandten de Puysieux als Secretär nach der Schweiz genommen. In diese Zeit fallen bereits die Stücke Le curieux impertinent (1709) L'ingrat (1712) und L'irrésolu (1713). 1717 wurde Destouches der Gesandtschaft des späteren Cardinal Dubois nach London attachirt, wo er, nach dessen Rückkehr bis 1723 als Geschäftsträger blieb. Er studirte nebenbei die englische Bühne, trat in nähere Beziehung zu Addison, Johnson, Dryden und Congreve. Daß er nach seiner Rückkehr seinen Landsleuten die Kenntniß der englischen Bühne vermittelte, geht schon aus seiner Uebersetzung von Addison's Trommler, Le tambour nocturne (1736) und einiger Scenen aus einer Bearbeitung des Shakespeare'schen Sturm genügend hervor. Destouches lebte nach seiner Rückkehr von London fast immer auf seinem Landgute Fortoisens bei Melun, wo er sich ganz nur seiner Familie, dem Landbau und seiner Schriftstellerei widmete. Sein erstes unter dem Einfluß der damals in England hervorgetretenen moralisirenden Richtung geschriebenes Lustspiel dürfte Le philosophe marié sein. Seine Spiele erschienen 1745 in einer noch von ihm selbst veranstalteten Ausgabe.**)

Destouches war kein gewöhnlicher Bühnenschriftsteller; er suchte das Lustspiel nach Form und Inhalt zu heben. Ihm war die dramatische Kunst nur von Werth, wenn sie, indem sie vergnügte, belehrte. „Wie belustigend eine Komödie auch immer sein möchte — heißt es im Vorwort zu seinem Glorieux — so ist sie doch etwas Unvollkommnes, ja etwas Gefährliches, wenn sie nicht die Sitten zu bessern, das Laster herabzusetzen und die Tugend zu erheben beabsichtigt, um sich die Achtung und Verehrung des Zuschauers hierdurch zu

*) Lessing's Dramaturgie und theatr. Bibliothek. — Vinet, Hist. de la littérature au 18. Siècle. Paris 1853. I. 176. — Hettner, Gesch. d. franz. Literatur im 18. Jahrhundert. Braunschweig 1860. S. 95.

**) 1755 erschien ein Nachdruck in Amsterdam; 1758 eine vollständigere Ausgabe seines Sohnes; eine deutsche Uebersetzung 1756 sowohl in Berlin (5 Bde.), wie in Leipzig (4 Bde.)

verdienen.“ Er beglückwünscht das Publikum, daß es Werke beifällig aufnimmt, die, wie die seinen, darauf ausgehen, „die Bühne von den frivolen Witzen, den Ausschweifungen des Geistes, den falschen Brillanten, den schmutzigen Zweideutigkeiten, den faden Wortspielen, den verderbten Sitten zu reinigen und sie der Achtung und Theilnahme ehrbarer Leute würdig zu machen.“ Unstreitig hat Destouches hierdurch wohlthätig auf die Entwicklung des Lustspiels eingewirkt, aber wohl nur in einem negativen Sinne. Er hörte nicht auf, an seinen Werken zu bessern, bei denen ihm die besten Stücke Molière's zum Vorbilde dienten, ohne entfernt das dramatische Talent, die Feinheit und die Schärfe der Lebensbeobachtung, die Einsicht in das Wesen des Dramatischen zu haben, um diesen großen Dichter erreichen zu können. Doch nicht nur, daß gegen die lehrhaften Zwecke, welche Destouches verfolgt, die aesthetischen, die er fast nur in die Glätte der Form setzte, allzu kurz kamen, ist die Moral, welche er lehrte, auch meist eine schwankende und schwächliche. Dies läßt sich selbst noch an seinem besten Stück, Le Glorieux (1732), erkennen. Voltaire, welcher Destouches sehr hoch schätzte und ihn gelegentlich seinen berühmten Freund, seinen theuren Terenz nannte, ist gleichwohl der Meinung, daß der Charakter des Glorieux völlig verfehlt sei. Destouches stellt hier einen jungen Mann von hoher Abkunft dar, der in seinen Verhältnissen aber so herabgekommen ist, daß er ihnen durch eine Mesalliance wieder aufzuhelfen sucht, und obschon er die Vorrechte seiner Geburt in der anspruchsvollsten und beleidigendsten Weise geltend macht, sich doch dabei falscher, ja geradezu betrügerischer Vorspiegelungen bedient und seinen vermeintlich im Elende lebenden Vater verleugnet. Ob ein solcher Charakter, der weniger thöricht, als verderbt erscheint, überhaupt zum Helden eines Lustspiels sich eignet, sei hier dahingestellt, jedenfalls aber hätte er eine andere Behandlung gefordert. Die Sympathie, die der Dichter für ihn in Anspruch nimmt und die man ihm doch nicht zuwenden kann, hat auch noch einige andere Figuren des Stücks in eine schiefe Stellung gebracht. Isabella, die von ihm überhaupt als ein sehr unselbständiger Charakter hingestellt worden ist, so wie Lisette, verlieren durch ihre Parteinahme für Tufière an Achtung; doch auch Philinte spielt eine wenig haltbare Rolle dabei, wie die schärfer gezeichneten Figuren des Dichters überhaupt etwas Gekünsteltes und Gemachtes haben. Der Glorieux hatte gleich-

wohl einen ganz ungewöhnlichen Erfolg, der ohne Zweifel außer auf der einfach eleganten Behandlung des Verses, auf der Neuheit der Verbindung des Rührend-Pathetischen mit einer gehaltenen Komik beruhte. Dies gilt auch vom Philosophe marié, den Lessing sehr hochgestellt und als ein Meisterwerk der französischen Bühne bezeichnet hat.*) Ich kann in dieses Lob nicht mit einstimmen, schon weil es mit der Philosophie Ariste's äußerst schwach bestellt ist. Ariste ist ein Weiberfeind. Er hat sich mit solcher Entschiedenheit gegen die Ehe ausgesprochen, daß er eine lächerliche Rolle zu spielen fürchtet, wenn er sich offen zu ihr bekennen wollte. Und doch ist er heimlich verheirathet, daher fortwährend in Sorge, daß das Geheimniß entdeckt wird. Gegen das Komische des etwas gesuchten Motivs läßt sich ohne Zweifel nichts einwenden. Es mochte dem Dichter aber nicht stark genug oder zu einfach erscheinen, um die Entwicklung eines längeren Stückes darauf gründen zu können. Er verband es daher mit noch einem anderen Motive. Ariste hat einen Oheim, den er beerben soll, und dem er seine heimliche Heirath gleichfalls verschweigt. Die Furcht vor Enterbung ist aber das zweite Motiv, welches den verheiratheten Philosophen zu weiterer Geheimhaltung zwingt. Es ist die Verschiedenheit dieser beiden Motive, welche dem Interesse des Stücks schadet, da Ariste sich bald nur von diesem, bald nur von jenem im Handeln bestimmen läßt, so daß er wie ein Storch blos ein einziges Bein zu haben scheint, doch nur, weil er bald das eine, bald das andere versteckt. Zu den vorzüglicheren Stücken des Dichters gehört endlich noch Le dissipateur ou l'honnête friponne (1736). Die ehrliche Spitzbübin ist eine junge Wittwe, Julie, welche ihren Geliebten Cléon, einen übelberathenen Verschwender, durch ein gewagtes Spiel zur Vernunft bringt und angeblich von dieser Leidenschaft heilt. Man hat einzelne Züge aus Shakespeare's Timon darin erkennen wollen. Für das bestgebaute und folgerichtigste seiner Stücke halte ich aber seine Bearbeitung des Addison'schen Trommler.

Destouches wurde nicht nur von seinen Landsleuten, sondern auch in Deutschland sehr hoch geschätzt und von der Gottschedin, Gotter und Chr. F. Weise für die Bühne bearbeitet. Lessing mußte sich bei seiner Hinneigung zum sentimentalen lehrhaften Drama besonders angezogen

---

*) Er erschien 1727 und erlebte in diesem Jahre 36 Vorstellungen.

von ihm fühlen und wenn er seine Schwächen auch nicht ganz übersah, so hat er ihn doch überschätzt. Die heutigen Literarhistoriker, besonders die französischen, haben dagegen das Urtheil über ihn sehr herabgestimmt. So heißt es z. B. bei Nisard: „Nach Destouches braucht man an der Besserung keines Menschen mehr zu verzweifeln. Sein bestes Werk, Le glorieux, ist wie für ein Parterre von Kindern geschrieben, obschon es darin nicht an wahren und feinen Zügen fehlt, von denen auch die Eltern noch Nutzen ziehen können. Die Komödie des Destouches hat dem Lachen ein Ziel gesetzt, sie bildet den Uebergang zu derjenigen, welche weinen machen sollte."

Die Bedeutung seines Lustspiels lag aber noch darin, daß er die Verirrungen und Conflicte des Herzens zum hauptsächlichsten Gegenstand seiner komischen Darstellungen machte und diese Conflicte nicht blos aus den Charakteren der Individuen, sondern, z. B. in seinem Glorieux, zugleich aus dem gesellschaftlichen Zustande, hier aus den Standesunterschieden und Vorurtheilen entwickelte.

In diesen beiden letzten Beziehungen war ihm ein ungleich begabterer dramatischer Dichter, bei aller sonstigen Verschiedenheit beider, verwandt, nur daß er dabei sich entschiedener auf dem Boden und im Tone des Lustspiels erhielt und das Rührende fast immer nur dem Komischen dienstbar machte.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux*), am 4. Februar 1688 zu Paris geboren, gestorben ebendaselbst am 12. Februar 1763, gehörte einer angesehenen Familie Rouen's an; vernachlässigte jedoch seine Studien. Durch den Law'schen Sturz um sein ganzes Vermögen gekommen, ergriff er die Schriftstellerei als Erwerbszweig. Er betheiligte sich an dem Streit La Motte's über die Neuen und Alten, und veröffentlichte einen Homère travesti (1716); was ihm wegen Unkenntniß des Gegenstandes eine literarische Niederlage zuzog. Auch sein erster dramatischer Versuch, die Tragödie Annibal (1720), war nicht eben glücklich. Um so rascher brach sein Talent sich im Lustspiele Bahn. Er gehört hier zu den talentvollsten und liebenswürdigsten

*) Lessing, Dramaturgie. Vinet, a. a. O. I. S. 254. Hettner, a. a. O. S. 93. Seine Oeavres complètes erschienen Paris 1789; sein Theater ebend. 1754 in 4 Bdn. Eine Auswahl von Moland. Paris 1875. Deutsch erschienen von Joh. Chr. Krüger eine Sammlung von Lustspielen des Hrn. v. Marivaux. Hamburg 1747. 2 Thle.

Erscheinungen der französischen Bühne, wenn er auch, wie aus seinen stehenden Maskenfiguren (Arlequin, Trivelin, Colombine u. A.) erhellt, noch immer im Conventionalismus derselben mehr als zu wünschen gefangen lag, und sich daher sehr oft in den Situationen mit nur geringen Varianten wiederholt. Daß er das Gefühl für das Heitere und Komische im Lustspiel so festzuhalten verstand, ist um so mehr anzuerkennen, als er, wie es scheint, der erste war, welcher in Frankreich, und zwar – worauf H. Hettner schon hinwies — zehn Jahre vor Richardson's Pamela (1731–42) den empfindsamen, die Tugend verherrlichenden Roman Marianne schrieb. Auch war er der erste, welcher den englischen Einfluß zu popularisiren suchte, indem er (1722) nach englischem Vorbild eine Zeitschrift Le spectateur français herausgab, welche freilich später von Prevost's Le Pour et le Contre (1733—40) in Schatten gestellt wurde. Letzterer machte seine Landsleute in größerem Umfange mit den englischen Dichtern und Schriftstellern Wicherley, Savage, Dryden, Steele und auch Shakespeare bekannt. Er war der erste Uebersetzer der Richardson'schen Romane, denen seine Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut lange vorausging und kaum weniger, als sie zur Entfesselung des Empfindungslebens beitrug.

Fast keinem Dichter ist das Nachschreiben der ursprünglich über ihn im Umlauf gebrachten Urtheile nachtheiliger geworden als Marivaux, gegen fast keinen ist man hierdurch ungerechter gewesen. Man hat ihn nicht nur der Monotonie, nicht nur einer gespreizten Manier der Sprache, einer gesuchten Ausdrucksweise beschuldigt, sondern auch behauptet, daß er die Gefühle nicht darzustellen, sondern nur zu commentiren und seinen Personen nicht ihre, sondern immer nur seine Gedanken in den Mund zu legen fähig gewesen sei.

Gewiß ist Marivaux von diesen Fehlern nicht völlig frei zu sprechen, doch hat man sie sehr übertrieben. Auch sind sie mehr seinen Romanen, als seinen Lustspielen eigen, besonders was den Stil und die Ausdrucksweise betrifft, die in dem Spottnamen Marivaudage sogar sprichwörtlich wurde. Schon Jules Janin hat sich aber dagegen treffend geäußert: „Man hat das Wort Marivaudage lange in einem schlechten Sinne angewendet, man verstand darunter eine Ausdrucksweise, welche mehr nach Geziertheit, als nach Kraft, mehr nach Raffinement, als nach Charakter strebt. Man überzeugte

sich aber endlich, daß dieser Stil sehr schwer nachzuahmen und Marivaux jedenfalls ein Schriftsteller von charakteristischem Gepräge und großer geistiger Beweglichkeit sei, ja daß so zu schreiben, wie er, viel Geist, Grazie und Phantasie bedinge." Vinet hat eine Anzahl Stellen ausgehoben, welche mit Recht als abgeschmackt zu verwerfen sind, aber sie gehören sämmtlich den Romanen Marivaux' an. Ich will nicht behaupten, daß es seinen Lustspielen ganz daran fehle, aber sie kommen hier doch viel seltener vor. Fast durchgängig sind diese, wie geistig auch immer belebt, von natürlicher Anmuth erfüllt, zum Theil selbst von volksthümlicher Naivetät, wie er ja alle seine Lustspiele in Prosa schrieb und in der Behandlung der Sprache des Volks und der Landleute geradezu unübertrefflich ist. Ich brauche mich für das letztere nur auf das kleine Lustspiel L'héritier du village und auf Lessing's Urtheil darüber zu beziehen, der ihn sonst nicht eben zu günstig beurtheilt hat.

„Diese Fabel*) — heißt es bei ihm — hätte jeder erfinden können, aber wenige würden sie so unterhaltend zu machen gewußt haben, als Marivaux. Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkhafteste Satire, lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen, und die naive Bauernsprache giebt Allem eine ganz eigene Würze."

Auch finde ich nicht, daß Marivaux die Empfindungen mehr commentirte, als darstellte. Dieses Urtheil klingt geistreicher, als es zutreffend ist. Seine Personen sprechen, selbst wenn sie reflectiren, fast immer aus ihrem Zustand und aus ihrem Charakter heraus. Nur hier und da, in den vertraulichen Gesprächen, die dieser Dichter noch allzusehr liebt, wird er durch Länge ermüdend. Fast immer treten uns seine Personen lebendig entgegen und wenn einzelne Verhältnisse und Persönlichkeiten auch oft wiederkehren, so hat er ihnen doch meist

*) Hier ist sie nach ihm im Auszuge: Jürge (im Original Blaise) kommt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben lassen, von dem er 100,000 Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten. Nun will er leben, wie vornehme Leute leben, erhebt seine Lise (Claude) zur Madame, findet geschwinde für seinen Hans (Colin) und für seine Grete (Colette) eine ansehnliche Partie. Alles ist richtig, aber der hinkende Bote kommt nach. Der Makler, bei dem die 100,000 Mark gestanden, hat Bankerott gemacht. Jürge ist wieder nichts wie Jürge, Hans bekommt den Korb, Grete bleibt sitzen und der Schluß würde traurig genug sein, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; gesund und vergnügt waren sie, gesund und vergnügt bleiben sie.

eine neue Seite abzugewinnen gewußt. In Le préjugé vaincu (dem letzten Stücke des Dichters, 1746), giebt Durante, um sich nicht selbst einer abschläglichen Antwort auszusetzen, vor, bei einem jungen Mädchen, welches er liebt und dessen Herz er prüfen will, für einen seiner Freunde, einen angeblich sehr reichen und angesehenen Mann, zu werben. In L'épreuve thut Lucidor zwar dasselbe, nur daß er hier Frontin, seinen Diener, zugleich die Rolle des angeblichen Freundes spielen läßt. In Le jeu de l'amour et du hazard kommen endlich zwei für einander bestimmte junge Leute, die sich noch nicht kennen, gleichzeitig auf den Einfall, er mit seinem Diener, sie mit der Zofe die Rollen zu tauschen, um unter dieser Maskirung einander kennen zu lernen und einander zu prüfen. Das Spiel wird um so komischer, als der Vater und Bruder des Mädchens mit beiden Theilen im Einverständniß sind. In wie verschiedener Weise hat demnach der Dichter das alte auf Jodelet ou le maître valet zurückweisende Motiv benutzt, wie verschieden sind die Charaktere, die er durch dasselbe ins Spiel gesetzt, wie verschieden die inneren und äußeren Situationen, die er aus demselben entwickelt hat. Es ist wahr, seine Voraussetzungen sind nicht selten gekünstelt, die Entwicklung ist aber fast immer von großer Natürlichkeit und die Situationen sind nicht selten von einem ganz entzückenden Reize, wie gleich in dem letztgenannten dieser drei Stücke. Außer ihm gehören noch La surprise de l'amour und Les fausses confidences zu seinen vorzüglicheren Arbeiten. Marivaux selbst hat gesagt, daß es sich in seinen Lustspielen meist um nichts als eine Liebe handle, die entweder jedem der Liebenden unbekannt sei, oder die sie sich wechselseitig zu verbergen suchen oder doch nicht zu erklären wagen. Ist hiernach das Gebiet dieses Dichters auch sehr beengt, so ist der Reichthum von Charakteren und Verhältnissen um so größer, den er auf demselben entwickelt. „Ein wahrer Kallipipedes seiner Kunst — heißt es bei Lessing — weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben."

Nur kurze Zeit später, als Marivaux führte sich Louis de Boissy, 1694 zu Vic in der Auvergne geboren, auf der Bühne ein. Er war einer der fruchtbarsten Dichter des Zeitraums.*) Aus armer Familie, zum

*) Sein Theater erschien 1766 in 9 Bänden.

geistlichen Stande erzogen, wandte er sich, sein Glück zu machen, nach Paris, wo er sich anfangs durch satirische Dichtungen hervorzuthun suchte. Das Theater übte aber bald seine Anziehungskraft auf ihn aus. 1725 trat er mit seinem ersten Stücke hervor. Später erlangte er aber auch als Redacteur der „Gazette de France" und des „Mercure" einen nicht unbedeutenden literarischen Einfluß, wie er denn 1754 sogar Aufnahme in die Academie fand. Gleich Marivaux suchte auch er dem Lustspiel seine Heiterkeit zu erhalten. Er schloß das Sentimentale sogar ganz davon aus und neigte zu einer derben, chargirten Behandlung, wozu es fast wie in Widerspruch steht, daß er fast alle seine Lustspiele in Alexandrinern schrieb und das Hauptgewicht seiner Darstellung auf die sorgfältige Versbildung legte, wegen welcher er auch vornehmlich geschätzt wurde. Von seinen vielen Stücken, von denen Le Babillard, Le Français à Londres, L'époux par supercherie und Le sage étourdi zu seiner Zeit sehr gefielen, hat sich nur Le dehors trompeur ou l'homme du jour längere Zeit auf der Bühne erhalten. Die Franzosen zählen es den besten Charakterlustspielen des Zeitraumes zu. Der Boissy'sche „Mann des Tages" ist der Gesellschaftsmensch seiner Zeit, niemanden liebend, aber Allen zu gefallen suchend. Er wird zum Dupe seiner Selbstliebe.

Auch Léonor Jean Christian Soules d'Allainval, 1700 zu Chartres geboren, 1753 zu Paris gestorben, hatte sich wie Boissy aus ärmlichen Verhältnissen empor zu arbeiten, es gelang ihm aber nicht so wie diesem. Er lebte im Elend und starb im Spital. Der Titel eines seiner beliebtesten Lustspiele: L'embarras de richesses klingt wie eine Satire darauf. Am höchsten ist seine Ecole des Bourgeois geschätzt worden. Geoffroy nennt sie das kühnste und tiefste Theaterwerk, welches bis dahin nach dem Tartuffe und nach Turcaret erschienen sei. D'Allainval tritt darin gegen die Verdorbenheit des damaligen Adels, die Servilität des Bürgerthums und gegen dessen stupide Bewunderung des ersteren auf.

Als letzter der damals noch unberirrt für das heitere Lustspiel eintretenden Dichter mag hier noch der 1742 zu Paris geborne, 1785 ebendaselbst gestorbne Christophe Barthélemy Fayan erscheinen. Ein kleiner Beamter, betrieb er die dramatische Schriftstellerei nur als Nebenberuf, was ihn zwar nicht an einer gewissen Productivität, wohl aber an einer sorgfältigen Ausbildung seines Talents und seiner

Dichtungen hinderte. Von seinen ziemlich zahlreichen kleinen Stücken*) verdienen nur vier der Berücksichtigung. Le Rendez-vous (1733), welches in Versen geschrieben ist und die drei Prosacomödien La pupille (1734); L'étourderie (1753) und Les originaux (1753). Besonders die beiden ersten Stücke zeichnen sich durch pikante Heiterkeit und Natürlichkeit der Darstellung aus.

In einem ganz andren Sinne faßte gleichzeitig Pierre Claude Nivelle de la Chaussée, geboren 1692 zu Paris, gestorben den 14. März 1754, die Aufgabe des Lustspieldichters auf, indem er die von Destouches angebahnte Richtung weiter verfolgend, unter dem Einflusse Lillo's und Richardson's die Comédie larmoyante, wie sie von ihren Gegnern genannt wurde, oder wie es dessen Anhänger nannten, das Drame sérieux, zur Ausbildung brachte. Wenn das Lachen das wesentlichste Kennzeichen und der wesentlichste Zweck der Komödie wäre, so würde das Weinen das der Tragödie sein müssen und eine weinerliche Komödie selbst nur ein lächerlicher Widerspruch sein können. Allein die Dichter der neuen Gattung glaubten entweder die Grenzen der Komödie durch die Aufnahme des Rührenden, als des natürlichen Gegensatzes des Lächerlichen nur zu erweitern, oder faßten den Namen Komödie in dem allgemeinen Sinne der Spanier auf, die, wie wir wissen, unter ihren Comedias jede Art des Schauspiels verstanden. Die ersteren, welche sich auf die Natur beriefen, weil in dieser das Lächerliche auch oft ganz dicht neben dem Rührenden, ja Tragischen liegt, geriethen freilich meist mit sich selber in Widerspruch, weil sie für die Tragödie das Recht einer solchen Berufung in Abrede stellten, und z. B. die Verbindung von komischen und tragischen Elementen in den Shakespeare'schen Tragödien für barbarisch und geschmacklos erklärten.

La Chaussée, der als der Sohn eines Generalpächters in glänzenden Verhältnissen lebte und sich erst spät, in seinem 40. Jahre, dem Theater widmete, ging von der Ansicht aus, die Gesunkenheit der Sitten könne unmöglich schon dadurch gebessert werden, daß man sie auf die Bühne bringe, sondern daß es hierzu noch nöthig sei, das Gefühl und die Liebe für Pflicht und Tugend durch die Darstellung des Kampfes

---

*) Sein Théâtre erschien 1760 zu Paris in 4 Bänden, mit einem Eloge von Pelissier.

und Sieges beider in den Gemüthern der Menschen zu wecken und zu befestigen. Das Motiv und der Zweck seiner dramatischen Thätigkeit war also vor Allem ein moralischer. Die besondere poetische Form wurde von ihm nur als ein möglichst wirksames Mittel ergriffen. Als hauptsächlichstes Agens wurde dabei die Rührung erkannt. Es ist jene an sich zwar sehr löbliche, aber unkünstlerische Tendenz, es sind die nur zu leicht über das Gebiet des Künstlerischen hinausgreifenden Wirkungen dieses mehr dem Gebiete der physischen als der psychischen Functionen angehörenden Mittels, worin die Gefahren der neuen Gattung lagen. Erstere begünstigte die Einführung eines wenn auch nicht immer geradezu unkünstlerischen, doch der dramatischen Darstellung unangemessenen stofflichen Interesses, wie es z. B. das romanhafte ist; letzteres konnte zu leicht nur, statt des Mittels, zum Zweck werden, gegen welchen die lehrhafte Absicht zurücktreten und zum bloßen Vorwand herabsinken mußte. Das Rührende blendete das Urtheil des Zuschauers und machte ihn immer unempfindlicher gegen die unzureichende Motivirung der Behandlung, gegen das Schillernde der Beweggründe, gegen die Forderungen einer gesunden Moral. Die nervöse Aufregung und Ueberreizung trat an die Stelle seelischer Erschütterung und Läuterung.

La Chaussée trat 1733 mit seinem ersten Drama La fausse antipathie auf. Wie alle späteren Dramen des Dichters war es, der feindlichen Stellung gemäß, die er gegen La Motte in dem Streite über die Anwendung des Reims und der Prosa im Drama eingenommen hatte, in Alexandrinern geschrieben. Das Romanhafte der Voraussetzung, welches bei ihm eine so große Rolle spielt, daß der Abbé Desfontaines den Vorschlag machen konnte, die von ihm in die Mode gebrachte Gattung, als Drame romanesque zu bezeichnen, tritt schon hier in voller Stärke hervor. Schon hier ist die Wahrscheinkeit den rührenden und spannenden Wirkungen der Situationen zum Opfer gebracht, welche verlangen, daß zwei Liebende, unmittelbar nach erfolgter Vermählung auseinandergerissen, sich gegenseitig für todt halten, um sich nach zwölfjähriger Trennung, ohne einander zu erkennen, wiederzufinden, und sich aufs Neue von einander angezogen, zugleich aber auch durch den Gedanken, daß sie bereits verheirathet sind, von einander abgestoßen zu fühlen. Diese Situation ist allerdings rührend und komisch zugleich. Der Dichter hat sich aber fast nur an das Rührende

gehalten und dieses im Sinn einer lehrhaften Tendenz behandelt. Collé und Piron verspotteten dies, was la Chaussée zu einer Vertheidigung seines Stücks in dramatischer Form, La critique de la fausse anthipathie, veranlaßte, die, weil sie nicht eben glücklich war, Stoff zu neuen Anfechtungen bot. Um so günstiger war der Erfolg des Stückes beim Publikum, der aber noch weit durch denjenigen übertroffen wurde, welchen der Dichter 1735 mit Le préjugé à la mode errang. Es trug ihm wohl auch die Ernennung zum Mitglied der französischen Academie ein. Dieses Stück ist jenem ersten Versuch allerdings weit überlegen. Die Voraussetzungen sind weniger unwahrscheinlich und complicirt, das Komische der Hauptsituation läßt sich klarer erkennen, obschon es auch hier dem Rührenden noch untergeordnet erscheint. Das Vorurtheil, um das es sich handelt, ist nicht bloß ein individuelles, es ist ein gesellschaftliches, gegen die Heilighaltung der Ehe, gegen das vitalste Interesse des Familienlebens gerichtet, so daß, obschon sich die Handlung ganz auf dem Boden des letzteren bewegt, doch ein sociales Interesse mit in sie eingreift. La Chaussée hat also hier, wenn auch unbewußt, mit die Keime zu dem späteren gesellschaftlichen Drama gelegt. Das préjugé à la mode schließt die Liebe von der Ehe, als einer bloßen Sache der Convenienz, aus. Durval, obschon ganz unter dem Bann dieses Vorurtheils stehend, liebt aber seine Frau, ohne es ihr merken lassen zu wollen. Auf dieser Grundlage entwickeln sich die komischen Situationen des Stücks in einer immer auf Erregung und Rührung der Zuschauer abzielenden Weise. 1737 folgte l'École des amis; 1741 La Mélanide; 1743 die nach dem Richardson'schen Romane gearbeitete Paméla; 1744 L'école des mères; 1747 La gouvernante. Nur über die Mélanide seien hier ein paar Worte gesagt, weil in ihr der Ausschluß jedes komischen Elementes vollzogen erscheint und das Drame sérieux abgesehen von seinem sentimentalen Charakter nun auf nichts anderes, als auf die ins Privatleben verlegte Tragödie mit glücklichem Ausgang hinausläuft. Das Stück leidet außerordentlich unter den Unwahrscheinlichkeiten der romanhaften Voraussetzung, sowie unter dem Zwange der auch von La Chaussée immer noch festgehaltenen Einheit von Ort und Zeit, welche obschon angeblich nur der äußeren Wahrscheinlichkeit dienend, doch so viel Unwahrscheinliches, Unangemessenes und Undramatisches mit sich brachte, so viel

dramatisch Wichtiges hinter die Scene zu verlegen nöthigte und hierdurch das französische Drama, besonders das ernste, so stark geschädigt hat.

Ueberhaupt ist die Structur des la Chaussée'schen Drama's noch immer die durch Bühnentradition gefestigte alte. Die Handlung entwickelt sich fast nur in der Form von Zwiegesprächen und Monologen, blos hie und da tritt eine figurenreichere, durch äußere Aktion belebtere Scene dazwischen.

Mit Recht sagte Voltaire, als er die Gattung dieses neuen Drama's vertheidigte, daß die Fehler der einzelnen Stücke noch nichts gegen dieselbe bewiesen. So viele Fehler die Mélanide und andere Stücke dieser Art haben, so sehr sie auch noch unter dem Banne der alten academischen Vorurtheile stehen, so führten sie doch einen entschiedenen Fortschritt in der Entwicklung des französischen Dramas herbei, nicht nur weil sie das Stoffgebiet der Tragödie erweiterten und das unmittelbare Leben der Gegenwart in dieselbe mit aufnahmen, sondern auch weil sie ein größeres Gewicht auf die Handlung statt auf die bloße Charakterzeichnung und die rednerische Darstellung legten. Man vergleiche z. B. das zwar nicht immer rein künstlerische, aber doch lebendige Interesse, welches der Dichter der Mélanide für seine Handlung zu erregen versteht, mit der dürftigen und ziemlich interesselosen Handlung des Molière'schen Misanthrope. Auch muß es noch als Verdienst des La Chaussé'schen Drama's hervorgehoben werden, daß es die traditionellen und conventionellen Figuren der Diener und Zofen verbannte. Es geht zwar auch in ihnen nicht ohne Vertraute ab, doch hat er ihnen eine lebendigere Beziehung zur Handlung zu geben gewußt.

Es war ohne Zweifel von Wichtigkeit, daß sich die bedeutendste kritische Stimme der Zeit, daß sich Voltaire für die neue Gattung entschied nnd 1736 auch selbst mit einem Versuche, mit seinem L'enfant prodigue, dafür eintrat. Noch mehr aber erklärt sich der Erfolg derselben aus der Stimmung der Zeit. Ich habe bereits früher (II. Halbband I. Theil S. 378) darauf hinweisen können, wie die Befreiung des subjectiven Denkens durch die sensualistische Philosophie auch eine Entfesselung der Subjectivität des Empfindens nach sich zog. Der Drang dazu trat in den verschiedensten Arten und in den verschiedensten Formen hervor, er pflanzte sich mit erstaunlicher

Schnelligkeit fort. Der Aufklärung trat die Empfindsamkeit an die Seite. Wie oft sie mit einander in Streit geriethen, so waren sie doch aus einer Quelle hervorgegangen, daher sie sich zeitweilig auch mit einander vertrugen. Wir finden sie in jener Zeit nicht selten in denselben Geistern vereinigt. Rousseau, welcher die Aufklärung so mächtig gefördert hat, zugleich einer der kühnsten Apostel des Naturevangeliums, hat der Empfindsamkeit die weiteste Verbreitung und ein große Vertiefung gegeben. Diderot, welcher die äußersten Consequenzen der sensualistischen Grundsätze zog, hat gleichzeitig das sentimentale Drama auf seinen Gipfel zu heben gesucht.

Nicht also das ist befremdlich, daß Voltaire, bei dem die Kräfte des Geistes um so viel entwickelter, als die des Gemüths waren, das sentimentale Drama gleichfalls begünstigte, wohl aber, daß er, der erste witzige Kopf seiner Zeit und ihr größter Satiriker, im eigentlichen Lustspiele fast nur Mittelmäßiges geleistet hat, und das Beste dessen, was er mit dem Namen von Comédie bezeichnete, fast nur auf Seiten des rührenden Dramas liegt. Sein Indiscret (1725), seine Originaux (1732), L'échange (1734), L'envieux (1738), La princesse de Navarre (1745), La Prude (1747), La femme qui a raison (1749) sind theils nur Gelegenheitsstücke oder doch nur für das Privattheater gemacht, während L'enfant prodigue (1736), Nanine (1749) und l'Ecossaise (1760) in der dramatischen Entwicklung der damaligen Bühne eine Rolle spielen. Gewiß trug hierzu mit bei, daß trotz Molière der eigentliche Lustspieldichter von den tragischen Dichtern noch immer mit einer gewissen Geringschätzung angesehen wurde.

Voltaire hält es in seinem Vorwort zu L'enfant prodigue zwar für angemessen, daß das Lustspiel, welches die Sitten zum Gegenstand der Darstellung habe, ernste Elemente zu sich herüberziehe, daß das Komische darin mit dem Rührenden wechsele, weil auch im Leben diese Mischung vorhanden sei, aber er läßt für die Tragödie eine solche Berufung nicht zu, obgleich er ebenso wenig genügende Gründe dafür gehabt haben wird, als für die Verwerfung einer rein ernsten Darstellung bürgerlicher Verhältnisse, die er einzig der historischen Tragödie vorbehalten wissen will. Konnte doch Diderot Voltaire's Enfant prodigue, und, wie ich glaube, mit größerem Rechte, eines der frühesten Beispiele der häuslichen oder bürgerlichen Tragödie nennen.

Nanine war aus demselben Richardson'schen Romane Paméla geschöpft, den auch Boissy und La Chaussée zu ihren gleichnamigen Stücken benutzten. In seiner Ecossaise muß er sich dagegen derselben Quelle bedient haben, die Lessing's Miß Sara Sampson zu Grunde liegt. Die Aehnlichkeiten sind so groß, daß ich verwundert bin, wie Lessing, der doch das Voltaire'sche Stück besprach, sie ganz übersehen konnte. In beiden Stücken finden sich Vater und Tochter in einem Wirthshause wieder, in beiden einem Liebhaber, der über eine neue Geliebte die alte verlassen hat, in beiden wird jene von dieser mit Rache bedroht. Das Lessing'sche Stück ist in seinen Voraussetzungen einfacher, in seiner Entwicklung natürlicher und schon, weil es einem tragischen Ausgange zustrebt, in der Schilderung der Leidenschaften und Conflicte bedeutender. Voltaire zeigt dagegen eine ungleich größere Bühnengewandtheit. Die langen Gespräche mit Vertrauten, der Parallelismus der Handlung ist hier vermieden. Es greift alles lebendiger in die Action. Die Schottländerin ist übrigens von diesen drei Dramen Voltaire's das einzige, welches in Prosa geschrieben ist, was wahrscheinlich unter dem Einfluß Diderot's stattfand.

Diderot war mit Jean Jacques Rousseau so lange aufs Engste verbunden, daß sie auch hier zusammen genannt werden mögen. Das Leben und Wirken Rousseau's *) zu würdigen, fehlt es mir freilich an Raum. Sein unmittelbarer Antheil am Drama ist zu unbedeutend dafür. Die Oper: Le devin du village ist sein bedeutendstes dramatisches Werk. **) Der Einfluß, den er durch seine übrigen Schriften auf das Denken und Empfinden der Zeit und dadurch auch indirekt auf das Drama ausübte, verlangt aber doch, daß ihm eine, wennschon nur kurze, Betrachtung zu Theil werde. Rousseau trat für das natürliche Recht gegen das historische, für die Natur gegen die Cultur ein, und trug vielleicht mehr als irgend ein anderer Schriftsteller zur Revolutionirung seines Zeitalters bei, weil er durch das Gemüth auf den Verstand wirkte. Er gab hierdurch dem sentimentalen

---

*) Er wurde am 29. Juni 1712 zu Genf geboren und starb 3. Juli 1778 zu Ernonville.

**) Er schrieb noch außerdem folgende dramatische Werke: 1742 die Oper Les muses galantes; 1747 das Lustspiel L'engagement téméraire; 1753 das einactige Lustspiel Narcisse und 1764 das Melodrama Pygmalion.

Hange der Zeit einen schwärmerischen Aufschwung und eine Vertiefung, die dieser in England niemals erreichte. Wie fast alle großen Männer derselben, war auch er in ihren Widersprüchen befangen. Der Widerspruch lag überhaupt in seiner Natur. Er gefiel sich im Paradoxen. Er, der 1749 in seinem Discours sur les sciences et les arts in den Wirkungen der Wissenschaften und Künste die drohendste Gefahr für die Moral erblickte, hat ihnen doch fast sein ganzes Leben gewidmet; er der 1758 seinen Brief gegen die Schauspiele schrieb, fuhr auch noch jetzt fort gelegentlich für die Bühne und über die Bühne zu schreiben.*) In seinem Pygmalion stellte er ein Muster für die Benützung der Musik zur Verstärkung und Erweiterung der auf die Erregung der Empfindung abzielenden Wirkungen des gesprochenen rührenden Dramas auf. Der Werth dieses kleinen melodramatischen Stücks war an und für sich von keiner Bedeutung, wohl aber der darin liegende Hinweis auf das Stimmungsvolle im Drama und auf den Gebrauch, der sich von der Musik dafür machen läßt, wo dessen eignen Mittel nicht ausreichen.

Diderot ist für die Geschichte des Dramas von ungleich größerer Wichtigkeit; gleichwohl bildet die dramatische Production nur einen sehr untergeordneten Theil der vielseitigen literarischen Thätigkeit dieses merkwürdigen Mannes. Diderot's Wissen war ein viel umfassenderes, als dasjenige Rousseau's. Stand es bei diesem im Dienste einer hochfliegenden Phantasie, einer überschwänglichen Empfindung, was den Ideen, die er vertrat, eine so fortreißende Gewalt gab, so standen bei Diderot umgekehrt Phantasie und Gemüth im Dienste seines Wissens und Geistes. Er hat kein einziges Werk von der epochemachenden Wirkung des Contrat social oder der Nouvelle Héloise geschrieben, obschon auch er verschiedene Meisterwerke schuf, aber in der Totalität ihrer Wirkungen steht die literarische Thätigkeit Diderot's kaum hinter der Rousseau's, vielleicht selbst nicht Voltaire's zurück. Auch auf Diderot blieben die Widersprüche der Zeit nicht ganz einflußlos, aber sie traten minder grell aus seinem Leben und seinen Schriften hervor. Er war nach einander Offenbarungsgläubiger, Deist und Materialist, jederzeit aber einer der rechtschaffensten Menschen; ein Beweis, daß man dieses bei den verschiedensten Weltauf-

*) Die Abhandlung De l'imitation théatrale 1764.

fassungen sein kann. Er trat überall für die Moral, für Pflicht und Tugend ein, obschon es gewiß ist, daß sich der Materialismus ebensowenig mit irgend einer Art der Freiheit des Willens, wie der absolute Mangel an Freiheit des Willens mit dem Begriffe der Moral, der Tugend und Pflicht verträgt. Er vertheidigt das Institut der Familie, so wenig es seinem Streben nach Unabhängigkeit entsprach, und so sehr er auch selbst mit den Pflichten, die es ihm auferlegte, in Widerspruch kam. Auch hier zeigte sich wieder, daß die Männer, welche die Uebel der Gesellschaft bekämpften, in dieselben doch selbst mit verstrickt waren. Wie Rousseau schleppte auch Diderot die Ehe wie eine Kette hinter sich her, wenn aber jener seine Kinder dem Findelhause übergab, liebte dieser dagegen seine Tochter aufs Zärtlichste. —

Denis Diderot*) wurde am 5. October 1713 zu Langres in der Champagne geboren. Er entstammte einer ehrsamen Bürgerfamilie, bei der sich das Messerschmiedehandwerk durch zwei Jahrhunderte vom Vater zum Sohn fort vererbt hatte. Sein Vater war das Muster eines Familienoberhaupts. Er liebte seine Kinder, besonders Denis aufs zärtlichste und wurde gewiß auch von ihm mit kindlicher Liebe verehrt. Gleichwohl sollte schon früh ein tiefer Bruch zwischen beiden entstehen, der sie fast fürs ganze Leben von einander getrennt hielt. Es war ein Zug der Ungebundenheit, der Unabhängigkeit des Charakters, der Diderot früh aus dem elterlichen Hause nach Paris trieb, wo er für immer verblieb. Der Vater wollte, daß er sich einem bestimmten Lebensberuf widmen sollte. Diderot konnte sich aber für keinen entscheiden, er wollte auch hier seine Unabhängigkeit völlig bewahren. Er studierte alles durcheinander, besonders Mathematik und Philosophie, und überließ sich dabei dem freiesten Lebensgenusse. Der Vater, um ihn zur Wahl eines Standes zu zwingen, drohte seine Hand von ihm abzuziehen. Diderot zog ein

---

*) Madame de Vandeul (seine Tochter) Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot. (Deutsch in Schelling's Zeitschrift für Deutschland. Bd. 1. 1833.) — Mémoires, correspondences et ouvrages inédits. Paris 1830 (enthalten den Briefwechsel mit Dem. Volland). — Rosenkranz, Diderot's Leben und Werke. Leipzig 1866. — Hettner, a. a. O. S. 277. — St. Beuve, Portraits littéraires. I. 239. — Oeuvres de Diderot par Naigeon. Paris 1798. 15 Bde. Vollständiger ist die Ausgabe von 1821.

Leben der Entbehrung und Noth dem der Gebundenheit vor. Doch auch noch in anderer Weise trat er dem Willen des Vaters entgegen. Er machte die Bekanntschaft des Fräulein Champion, eines vortrefflichen Mädchens aus guter Familie, das aber mit der Mutter in den beschränktesten Verhältnissen lebte. Die Art, wie er sich bei ihnen einführte und das Herz des liebenswürdigen Wesens gewann, ist bei allem romantischen Uebermuth nicht frei von Vermessenheit und Frivolität. Er zog sich jedoch als Mann von Herz und Ehre aus diesem Handel, indem er, dem Willen des Vaters trotzend, sich mit Fräulein Champion vermählte. Es war der erste Anstoß zur literarischen Thätigkeit. Doch nicht, wie man bei seinem Geist wohl erwartet hätte, mit selbständigen Arbeiten, sondern mit Uebersetzungen aus dem Englischen eröffnete er, schon über 30 Jahre alt, seine literarische Laufbahn. Inzwischen ward der Versuch, sich dem Vater zu versöhnen, aufs Neue gemacht. Es war seine Gattin, welche diese schwierige Aufgabe und mit glänzendem Erfolg, doch leider zu ihrem Unglück unternahm, weil die dreimonatliche Abwesenheit des zwar liebenswürdigen, aber Diderot geistig nicht ebenbürtigen Weibes dazu gedient hatte, diesen in die Netze einer geistreichen, aber seiner ganz unwürdigen Kokette, der Madame de Puysieux, fallen zu lassen, die seine Arbeitskraft ausbeutete. In ihrem Interesse entstanden die Pensées philosophiques (1746), sein erstes selbständiges Werk, dem dann rasch La promenade du sceptique, die Mémoires sur différents objets de mathématique (1748) und (unter dem Einfluß von Mad. Puysieux) der geistvolle, aber schmutzige Roman Les Bijoux indiscrets (1748), sowie die Lettres sur les aveugles (1749) und die sur les sourds et les muets (1751) folgten. Mit fast jedem dieser Werke zeigte sich Diderot von einer neuen Seite, in fast jedem gab er die fruchtbarsten Anregungen, warf er neue, kühne Gedanken auf. Mit einmal war er ein Mann von bedeutendem literarischem Ruf, das Haupt einer neuen Schule und einer der hauptsächlichsten Mittelpunkte des geistigen Lebens von Paris, ja von Frankreich geworden. Rousseau hatte sich ihm angeschlossen, d'Alembert sich ihm aufs engste befreundet. Die Herausgabe der Encyklopédie brachte ihn in Verbindung mit allen freisinnigen Geistern der Zeit, daher auch mit Voltaire. Im Jahre 1751 erschien bereits der erste Band des großartigen Unternehmens, dessen Leitung nicht nur die ungeheure Vielseitigkeit

eines Geistes wie Diderot, sondern auch die Kraft, Ausdauer und Energie eines Riesen beanspruchte. Es war ein Kampf mit der Welt, mit Verwegenheit zwar, aber in bester Absicht und mit einer seltenen Unerschrockenheit des Charakters geführt. Trotz der Verdächtigungen und Verfolgungen, denen es ihn aussetzte, trotz des Rücktrittes d'Alemberts von der Redaction, trotz der Hindernisse, die man dem Fortgang des Werks in den Weg legte, war es bereits 1765 beendet, während dazwischen noch immer die Pensées sur l'interprétation de la nature (1757—58), die Dramen und dramaturgischen Abhandlungen, die Romane: Jacques, le fataliste und La réligieuse (1760), Le petit neveu de Rameau (1760) und l'Essai sur la peinture (1766) entstanden.

Theils durch sein Wörterbuch, theils durch das ihm von seinem Vater zugefallene Erbe, so wie durch die Munificenz der Kaiserin Katharina von Rußland war Diderot zu einem Wohlstand gekommen, von dem er den trefflichsten Gebrauch machte. Er war der Freund jedes Unglücklichen und zeichnete sich überhaupt durch Herzensgüte, Pflichtgefühl und Aufrichtigkeit aus. Es war ihm ernstlich darum zu thun, das, was er lehrte, auch zu bethätigen. Als Schriftsteller hat man an ihm den Kritiker, Dichter und Philosophen zu unterscheiden. Ohne auf irgend einem dieser Gebiete gerade das Höchste geleistet zu haben, gehört er doch auf jedem zu den bedeutendsten Erscheinungen. Sein Stil gewinnt durch die Unmittelbarkeit seiner Darstellung oft einen sprühenden Glanz und Reiz, den Goethe hinreißend nannte. Sein Geist hatte etwas Eruptives. Am 19. Februar 1784 erlitt er einen leichten Schlaganfall, von dem er sich nicht wieder erholte; doch war ihm die alte geistige Lebhaftigkeit erhalten geblieben. Noch am 29. Juli unterhielt er sich aufs Wärmste mit einigen Freunden, wobei er unter Anderem die Aeußerung that: „Der Unglaube ist der erste Schritt zur Philosophie!" Er starb am Morgen des folgenden Tages.

Diderot hatte nicht nur tiefe Einsicht in das Wesen der Kunst und des Dramas, er besaß auch künstlerisches und insbesondre dramatisches Talent. Das letztere zeigt sich nirgend bedeutender, als in der satirischen Charakterstudie: Le neveu de Rameau, von welcher uns Goethe eine so vollendete Uebersetzung gegeben hat. In ihr zeigt sich seine Gestaltungskraft in der bewundernswerthesten Weise. Was

Diderot mitten in seinen philosophischen Arbeiten den Anstoß zu seinen dramatischen Werken gab, wissen wir nicht. Rosenkranz wies darauf hin, daß die 1773 zu London erschienene Ausgabe seiner Werke ein Drama L'humanité ou le tableau de l'indigence, Triste drame par un aveugle Tartare enthält, welches, in Prosa und im Geiste seiner anderen Stücke geschrieben, sehr wohl von ihm herrühren und schon um 1749 entstanden sein könnte. Dies würde dann seine erste dramatische Dichtung sein. Schon etwas früher deutete er den Charakter an, welchen sein Drama, falls er ein solches hervorbrächte, annehmen würde. Es geschieht in einer Stelle der Bijoux indiscrets, welche eine gegen die Unnatur der französischen Bühne und die Emphase ihrer gereimten Sprache gerichtete scharfe Polemik enthält. Die Einführung der Prosa ins ernste Drama ist keine Neuerung Diderot's. Schon La Motte hatte damit den Versuch gemacht. Auch Lillo's Merchant of London, der sehr auf Diderot eingewirkt hat, und einige Stücke des Destouches waren in Prosa geschrieben. 1741 hatte Landois sogar ein einactiges bürgerliches Trauerspiel, Silvie, welches in Prosa geschrieben war, aufführen und drucken lassen Diderot selbst bezieht sich darauf. Was dieser bei der ersten Ausgabe seines Fils naturel (1757) aber verschwieg, ist daß Goldoni's Lustspiel Il vero amico demselben zur Grundlage diente. Auch letzteres enthält manches Rührende, in der Hauptsache aber ist es ein Lustspiel. Diderot bildete dagegen die Lustspielmotive in's Pathetische um, was ihn in der zweiten Hälfte des Stücks zur Aufnahme noch eines andren Motivs und zu Aenderungen nöthigte, die nicht gerade Verbesserungen sind.

Trotz der unleugbaren Schwächen des Stücks, das auf wenig mehr als ein Rührstück im gewöhnlichsten Sinne des Worts hinausläuft, hat es in der Geschichte des Dramas doch eine ungewöhnliche Bedeutung gewonnen, weniger allerdings durch sich selbst, als im Zusammenhang mit Diderot's Père de famille und den dramaturgischen Abhandlungen, die er beiden Stücken mit auf den Weg gab. Konnten diese doch Lessing sogar zu dem Ausspruch bewegen, daß seit Aristoteles sich kein philosophischerer Geist, als Diderot, mit dem Drama befaßt habe.

Von allem, was Diderot hier über das Drama gesagt, scheint

mir keine Stelle wichtiger als folgende zu sein, die wie ich glaube bisher nicht nach ihrer vollen Bedeutung gewürdigt worden ist:*)

„Die theatralische Action muß noch sehr unvollkommen sein, weil man auf der Bühne fast keine einzige Stellung findet, aus welcher sich eine erträgliche Composition für die Malerei machen ließe. Ist denn die Wahrheit hier weniger unentbehrlich, als auf der Leinewand? Sollte es ein Grundsatz sein, daß man sich von der Sache selbst um so viel weiter entfernen müßte, je näher ihr die Kunst ist, und daß man in einen lebenden Auftritt, wo man wirkliche Menschen handeln sieht, weniger Wahrscheinlichkeit legen müsse, als in einen gemalten Auftritt, wo man, so zu reden, nur die Schatten von ihnen erblickt? Ich meinestheils glaube, die Bühne müßte, wenn ein dramatisches Werk gut gemacht und gut aufgeführt würde, eben so viele wirkliche Gemälde darstellen, als brauchbare Augenblicke für den Maler in der Handlung vorkommen."

Diese Stelle betont zum ersten Male den Mangel des französischen Dramas an malerischem, weil an wirklichem der Natur und Wahrheit entsprechendem handelnden Leben. Sie stellt zuerst die Forderung des malerischen, auf Natur und Wesen der Handlung beruhenden und diese lebensvoll zur Erscheinung bringenden Elementes auf. Nicht des Malerischen der Decoration, sondern der dichterischen und schauspielerischen Action. Ist es doch überhaupt eine besondere Art des Stimmungsvollen, auf die das gefühlvolle rührende Drama, wenn auch ganz einseitig ausgeht, die aber hier der umfassende künstlerische und hoch über seiner Zeit stehende Geist Diderot's in einer Weise in's Auge faßt, welche weit über die Grenzen des bürgerlichen Rührdrama's hinausgeht, sich auf alle Formen, auf jede Gattung der dramatischen Darstellung bezieht und dieser, wie der Schauspielkunst, eine neue Richtung, einen neuen unendlich erweiterten Wirkungkreis anweist.

Dies läßt sich aus einer anderen Stelle (S. 203) besonders deutlich erkennen:

„Wir reden in unsren Schauspielen zu viel und folglich spielen unsre Acteurs zu wenig. Wir haben die Kunst, welche die Alten so vortrefflich zu nutzen wußten, ganz verloren. Der Pantomime spielte ehemals alle Stände: Könige, Helden, Reiche, Arme, Städter und Landleute und wählte aus jedem Stande für die Action das, was am Meisten in die Augen fiel." „Der Cyniker

*) Ich führe hier, wie bei allen folgenden Gelegenheiten, die Uebersetzung Lessing's in dessen Theater des Herrn Diderot (Berlin 1760. I. S. 181) an.

Demetrius schrieb alle Wirkung davon den Instrumenten, den Stimmen und der Verzierung in Gegenwart eines Pantomimen zu, der ihm jedoch antwortete: „Sieh mich erst ganz allein spielen und alsdann sage von meiner Kunst, was du willst.“ Die Flöten schwiegen, der Pantomime spielt und der entzückte Philosoph ruft aus: „Ich sehe dich nicht blos. Ich höre dich — du sprichst zu mir mit den Händen.“ „Welche Wirkung müßte diese Kunst vollends haben, wenn sie mit der Rede verbunden würde? Warum haben wir Dinge getrennt, welche die Natur verbunden hatte? Begleitet nicht die Geberde die Rede alle Augenblicke? Ich habe es nie so deutlich empfunden als bei Verfertigung dieses Werks.“

Und nun kommt Diderot auch auf das musikalische Element des schauspielerischen Vortrags zu sprechen, ohne jedoch dabei, wie Rousseau, zu den Instrumenten seine Zuflucht zu nehmen. Er sucht es einzig im Empfindungsausdruck der Rede, in deren Accenten und Tönen. Aber diese Töne und Accente sind für ihn nur dann von dramatischem Werth, wenn sie dem Sinne der Rede, den Gefühlen des Redenden, und dem mimischen Ausdruck entsprechen. Diese Wahrheit des Ausdrucks setzt er der conventionellen Declamation, die durch den Vers und Reim so sehr unterstützt und gefördert wurde, entgegen.

Wie sehr bisher die malerische Seite der dramatischen Darstellungskunst vernachlässigt worden war, geht schon allein aus dem Umstand hervor, daß bis vor Kurzem ein großer Theil der Bühne noch mit von den Zuschauern eingenommen wurde und diese daher gar keinen Raum dafür bot. Daß man aber selbst jetzt diese Forderungen Diderots als eine Revolution des ganzen Schauspielwesens auffaßte und ihm gerade von der Seite hemmend entgegentrat, wo er am ehesten auf ein bereitwilliges Entgegenkommen hätte rechnen sollen, von Seiten der Schauspieler, denen er ein ganz neues Feld künstlerischer Thätigkeit eröffnete, geht aus dem Briefe hervor, welchen die Schauspielerin Riccoboni an ihn richtete. Es waren die Einwände, welche die Schauspieler den Dichtern und Theoretikern jederzeit machen, wenn diese im Interesse des Fortschritts das Aufgeben irgend einer traditionellen Gewohnheit verlangen.

Sie behauptet, daß die von ihm verlangten Neuerungen aus praktischen Gründen nicht möglich seien, daß die Beschaffenheit der Bühne sie nicht zulasse, sondern die Schauspieler, um vom Publikum verstanden werden zu können, nach wie vor in einer Linie, dem Zuschauer immer mit dem Gesicht zugewendet, vorn an der Rampe stehen und ihren Part recitiren müßten. Diderot blieb aber die Antwort nicht

schuldig. Sie lautete im Wesentlichen dahin, daß falls die Bühneneinrichtungen wirklich die Darstellung einer wahrhaft dramatischen Handlung unmöglich machten, man nicht die Handlung, sondern die verkehrte Einrichtung der Bühne und das hiervon abhängige falsche System des Vortrags abändern müßte.

Nicht in seiner Theorie des Dramas, welche in ihrer Willkürlichkeit nur zu neuen Verwirrungen führte, nicht in seiner Bevorzugung des bürgerlichen rührenden Familiendramas, welche die Dichter in eine falsche einseitige Bahn lockte, liegt also, wie ich glaube, die eigentliche Bedeutung Diderot's für die Entwicklung des modernen Dramas, sondern darin, daß er die malerische Seite der dramatischen Darstellungskunst zuerst schärfer ins Auge faßte, daß er erkannte, wie ohne die Ausbildung derselben die wahrhafte Darstellung einer lebendigen dramatischen Action für den Dichter sowohl, wie für den Schauspieler gar nicht möglich sei, daher der conventionelle declamatorische Vortrag der lebendigen, ganz aus der Action fließenden, ganz auf diese bezogenen Rede weichen und diese immer und überall mit mimischer Darstellung verbunden und dem stummem Spiel der übrigen Darsteller angepaßt sein müsse. Diderot begnügte sich aber nicht mit der Aufstellung dieser Lehre, er machte in seinen Stücken davon auch sofort die praktische Anwendung. Man braucht, um das zu erkennen, seine Dramen in dieser Beziehung nur mit den Dramen La Chaussée's zu vergleichen. Wie fruchtbringend sein Beispiel aber war, welchen ungeheuren Fortschritt in der Bühnentechnik des Dramas es nach dieser Seite hin nach sich zog, werden wir an Beaumarchais zu erkennen haben, der anfangs ganz in den Bahnen Diderot's ging, diesen aber hierin weit hinter sich ließ.

Diderot ging bei seiner Eintheilung des Dramas von der Ansicht aus, daß sich das Dramatische im Komischen und Tragischen nicht erschöpfe und — worin er freilich irrte — da das Komische und Tragische keine Berührungspunkte habe, es zwischen beiden noch ein Gebiet geben müsse, welches der dramatischen Action einen besonderen, freien, bisher noch nicht benutzten Spielraum gestatte, ohne dabei auf das Komische oder Tragische gerichtet zu sein. Dieses Gebiet schien ihm das Ernste zu bilden, obschon dieses im Tragischen schon mit enthalten war. Er meinte aber vielleicht nur diejenige Form des Ernsten, welche eben das Rührende

ist, obwohl auch dieses sowohl mit dem Komischen wie mit dem Tragischen verbunden sein kann, wenn auch nicht immer verbunden sein muß. Voltaire hatte, wie wir gesehen, zwar eine Verbindung des Komischen und Ernsten, doch nur für das Lustspiel zugegeben. Diderot, hierin nicht weniger willkürlich, aber doch consequenter, verwarf jede Verbindung des Heiteren und Ernsten, des Komischen und des Tragischen, indem er behauptete, daß beide sich schlechthin ausschlössen.

Was Diderot in seiner Eintheilung bestärkte, war der Umstand, daß die Tragödie sich bisher fast nur auf die Schicksale der großen öffentlichen, d. i. historischen, mit dem Schicksal der Staaten und Völker verknüpften Personen beschränkt hatte, gleichviel ob dieselben einen glücklichen oder unglücklichen Ausgang nahmen, die Komödie aber auf die Darstellung der Thorheiten und Laster des privaten, bürgerlichen Lebens. Warum, fragte er nun, sollen die Tugenden und Pflichten des letzteren, und das häusliche Unglück, welches es birgt, nicht ebenfalls ihre Darstellung finden?

Diderot hätte eben so gut fragen können: warum die Thorheiten und Laster des öffentlichen Lebens, wie sie ja einst von den griechischen Komikern schon gegeißelt worden waren, nicht ebenfalls eine komische und satirische Darstellung zulassen sollten? Schloß die Bejahung dieser Fragen aber auch schon die Nothwendigkeit ganz neuer Gebiete, ganz neuer Gattungen des Dramas ein? War die alte Komödie der Griechen weniger eine Komödie, als ihre mittlere und ihre neue gewesen? Da man schon immer eine Tragödie mit unglücklichem und mit glücklichem Ausgang gehabt, was bedurfte es mehr, als noch ihr Stoffgebiet zu erweitern, um das ernste bürgerliche Drama mit in sie aufzunehmen. Und wenn dieses letztere auch wirklich eine andere sprachliche Behandlung, die Anwendung der Prosa gefordert hätte, so hatte man doch schon längst auf Seiten der Komödie die gebundene und ungebundene Rede zur Anwendung gebracht, ohne darauf einen Unterschied der Gattung begründen zu wollen. Diderot selbst mußte zugeben, daß die von ihm angeblich entdeckte neue Gattung des Dramas sich immer entweder mehr dem Lustspiel, oder der Tragödie nähere. Statt aber hieraus zu schließen, daß sie eben deshalb keine besondere von der Komödie und der Tragödie auszuschließende Gattung sein könne, sondern theils dem Gebiete der einen, theils dem der anderen zuge-

höre, theilte er sein angeblich neu entdecktes Drama noch in zwei Unterarten ein, so daß er zu vier verschiedenen Arten des Dramas gelangte, der heiteren Komödie, welche das Lächerliche und die Laster (?) zum Gegenstand der Darstellung habe, das ernste Lustspiel (?), welches die Tugenden und Pflichten des Menschen, die bürgerliche Tragödie, welche das häusliche Unglück und die hohe Tragödie, welche die öffentlichen Katastrophen und das Unglück der Großen behandeln sollte. Ist es nicht wunderbar, daß Diderot, der seine vermeintlichen beiden neuen Gattungen nur mit dem Namen der alten zu bezeichnen vermochte, gleichwohl auf der Grundverschiedenheit derselben von diesen bestand?

Soviel Diderot auch dazu beigetragen, seine beiden mittleren Gattungen, denen er die weitaus größte Bedeutung zuschrieb, durch die Wirkungen des Rührenden, die er in seinem Hausvater schon selbst in einer allzu beabsichtigten und hierdurch geschmacklosen Weise anwendete, in Aufnahme zu bringen und zu herrschenden zu machen, so glaube ich doch, daß sie sich damals auch ohne sein Beispiel und seine Lehre entwickelt haben würden. Ich brauche mich neben den schon früher erwähnten Erscheinungen hierfür nur noch auf La Chaussée, Thompson, Goldoni, Chiari, die Frau von Graffigny und Lessing zu beziehen, welcher letztere schon 1755 mit seiner bürgerlichen Prosatragödie „Miß Sara Sampson" hervorgetreten war, auf welche Diderot im Journal Etranger aufmerksam machte. Letzterer hinterließ verschiedene dramatische Pläne und Bruststücke.

Françoise d' Issembourg d' Happoncourt de Graffigny, geboren am 13. Februar 1695 zu Nancy, stammte aus einem alten Grafengeschlechte, und gehörte zu den geistreichsten, literarisch gebildetsten Frauen der Zeit. Der Schriftstellerei widmete sie sich aber erst in ihrem 58. Jahre und begründete ihren Ruf mit dem Romane Les lettres Peruviennes. Im Drama wählte sie La Chaussée zu ihrem Vorbilde, entschied sich jedoch für die Behandlung in Prosa. Ihre Cénie wurde von Lessing sehr hoch gestellt. Sie beruht aber auf einer allzu verwickelten und künstlichen Voraussetzung, bei der die Unterschiebung eines Kindes und die abenteuerliche Trennung einer ganzen Familie, die später Gatte, Gattin und Kinder sich ohne einander zu erkennen wieder zusammen finden und so längere Zeit neben einander leben, von Wichtigkeit sind. Sie klingt hierdurch an die Fausse antipathie des La Chaussée an, ohne doch diese an dramatischen Ge-

halt zu erreichen. Der Vorzug des Stücks liegt in der geschmackvollen Behandlung.

Dramatisch bedeutender ist Saurin's Blanche et Guiscard, (1763), in welchem man schon einem Stoff unseres neuesten Gesellschaftsdramas zu begegnen glaubt. Es handelt sich darin um ein Mädchen, das einen Mann heirathet, ohne denselben zu lieben, um sich an dem zu rächen, welchen es liebt, von dem es sich aber verrathen wähnt, und das nun zu spät diesen verhängnißvollen Irrthum erkennt. Auch seinem Beverley, einer freien Bearbeitung des Moore'schen Gamaster, ward 1768 ein Erfolg zu Theil. Die Leidenschaft des Spiels erscheint hier von der tragischen Seite behandelt. Saurin schrieb noch mehrere Stücke dieser Art, aber immer in Versen und mit Berücksichtigung der Einheiten.

Neben dem sentimentalen Drama hatte das heitere Lustspiel auch jetzt wieder seine Vertreter gefunden, unter denen zunächst Gresset, La Noue und Palissot genannt werden mögen.

Jean Baptiste Louis Gresset, geboren 1709 zu Amiens, gestorben 1777 zu Paris, hatte eine vortreffliche Bildung genossen. Er lehrte auf den Academien zu Molins, Tours und Rouen. Nachdem er mit seiner satirischen Dichtung Vert-vert, einem Meisterstück der scherzhaften Gattung, einen sensationellen Erfolg errungen hatte, widmete er sich ganz der Schriftstellerei. 1740 trat er mit einem Trauerspiel, Eduard III. hervor. Es war eine Verkennung seines Talents. Auch sein Sidney (1745) fand trotz der glänzenden Behandlung der Sprache und des Verses nur eine kühle Aufnahme. Dagegen erwarb ihm das fünfactige Lustspiel Le méchant viel Beifall. Es ist voll Geist und feiner Lebensbeobachtung und eröffnet einen tiefen Einblick in die innere Verdorbenheit der sich in den feinsten Formen bewegenden höheren Pariser Gesellschaft. Auch hier liegt aber die Stärke des Dichters in den vollendeten Versen und dem sprachlichen Vortrag, der den Ton der vornehmen Welt, welchen der Dichter hier geißelt, auf's Glücklichste traf, eben deshalb aber bisweilen pretiös erscheint. Die Intrigue hat Aehnlichkeit mit der von J. B. Rousseau's Flatteur.*) Der méchant ist ein Mann, der unter der Maske der Freundschaft, sich in den Besitz

*) Jean Baptiste Rousseau, geb. 6. April 1670, gest. 17. März 1741 zu Paris, war einer der vorzüglichsten lyrischen Dichter seiner Zeit. Er gehörte der Schule Boileau's an, und war ebenso berühmt durch seine religiösen, als berüch-

der Geliebten eines Anderen zu setzen sucht. Gresset's Werke erschienen 1803 gesammelt zu Paris.

Auch Jean Baptiste Sauvé La Noue, geb. 1701 zu Meaux, gestorben 1761 zu Paris, ist nur eines einzigen Stückes wegen hier zu erwähnen. Er war Schauspieler und Dichter zugleich. Als ersterer trat er 1742 bei dem Théâtre français ein. Als Dichter begann er mit tragischen Versuchen, welche ohne Bedeutung sind. Mit seinem fünfactigen Verslustspiel La coquette corrigée (1756) erzielte er dagegen einen nachhaltigen Erfolg. Geoffroy glaubt, daß demselben Marivaux' Heureux stratagème zu Grunde liege. Bei diesem wird die Koketterie einer Frau durch Eifersucht geheilt, bei La Noue aber eine Kokette durch die scheinbare Gleichgiltigkeit und Geringschätzung eines jungen Mannes, welcher sie liebt, zur Liebe gereizt. Das Lustspiel La Noue's, wohl überschätzt, hat die Sentimentalität des Diderot'schen Drama's mit in sich aufgenommen.

Dagegen suchte Charles Palissot de Montenay, geboren 1730 zu Nancy, gestorben 1814 zu Paris, den reinen Lustspielton völlig aufrecht zu erhalten. Nachdem er mit seinen ersten Stücken, der Tragödie Ninus und dem Lustspiel Les tuteurs (1754) Niederlagen erlitten, erntete er in demselben Jahr durch den lustigen Dialog seines Barbier de Bagdad viel Beifall ein. Später benützte er die dramatische Form auch noch zu literarischen Satiren. Ein kleines Stück Le Cercle ist gegen Rousseau, das dreiactige, in der Manier der Molière'schen femmes savantes gearbeitete Drama Les philosophes (1760) gegen die Encyklopädisten gerichtet. Palissot hatte Voltaire dabei geschont, was ihm dieser vergalt, indem er ihn bei nächster Gelegenheit lobte. Palissot erwiederte diese Höflichkeit mit seinem Génie de Voltaire apprécié dans toutes ses ouvrages. Er schrieb noch verschiedene Komödien. Von seinen literargeschichtlichen Schriften seien die Mémoires pour servir à l'histoire de la littérature française (1771) erwähnt. Seine Oeuvres erschienen zu Paris 1788 in 4 Bänden, 1809 in 6 Bänden.

Daneben wucherten aber auch kleinere Formen des Lustspiels

---

tigt durch seine unzüchtigen satirischen Dichtungen. Die letzteren hatten ihn wohl vorzugsweise in die Gunst der Reichen gebracht. Später machte er noch Aufsehen durch seine literarischen Händel mit Voltaire, in denen er keine glückliche Rolle spielte. Er versuchte sich auch im Lustspiel, doch mit nur geringem Erfolg. Von diesen Versuchen ist Le flatteur (1696) der bedeutendste.

empor. Collé, Carmontel, Poinsinet, Barthe sind hier vor allen Anderen zu nennen.

Carmontel, 1717 zu Paris geboren, 1806 gestorben, wird gewöhnlich als Erfinder der dramatischen Proverbes bezeichnet. Dies ist jedoch irrig. Dieselben lassen sich bis in die Zeiten Ludwigs XIII. verfolgen. Ursprünglich waren es Stegreifspiele, durch welche ein Sprichwort zur Darstellung gebracht werden sollte. Madame de Maintenon schrieb später 40 dergleichen Spiele für ihre jungen Damen zu St. Cyr, welche 1829 im Druck erschienen. Madame Durand gab ebenfalls einen Recueil solcher Spiele heraus. Sie charakterisirt dieselben in folgender Weise: Il y a dans un proverbe un accord de mille petits riens qui concourent cependant à l'effet de l'ensemble. Auch Moissy (1777 gestorben) dichtete noch vor Carmontel neben seinen Lustspielen eine ganze Reihe Proverbes, von denen mehrere Bände erschienen. Carmontel führte sie als Vorleser des Herzogs von Orleans zunächst wieder als Stegreifspiele bei dessen Unterhaltungen ein. Erst später arbeitete er dieselben auch aus. Seine Proverbes dramatiques erschienen gesammelt 1768—81. Sie behandeln Scenen des ländlichen und bürgerlichen Lebens. Le mari absent; Le poulet; Les deux anglais; L'après-diner; Le valet de chambre et le paysan waren besonders beliebt. Carmontel schrieb aber auch Lustspiele, die theils unter dem Titel Théâtre de campagne, theils von Mad. de Genlis gesammelt als Proverbes et comédies posthumes de Carmontel (Paris 1825. 3 Bde.) erschienen. Die meisten derselben sprechen durch Frische und Natürlichkeit des Vortrags und gesunde Lebensbeobachtung an.

Antoine Henri Poinsinet, geboren 1735 zu Fontainebleau, gestorben 1769 zu Paris, schrieb schon vom 18. Jahre an für's Theater. Von seinen vielen kleinen Stücken erfreute sich das einactige Lustspiel Le cercle ou la soirée à la mode (1771), welches das damalige Salonleben satirisch beleuchtete, besonderen Beifalls.

Auch Nicolas Thomas Barthe, 1734 zu Marseilles geboren, 1785 zu Paris gestorben, zeichnete sich durch ein leichtes, gefälliges Talent aus. Obschon er eine bis ans Lächerliche streifende hohe Meinung von sich hatte, was ihm eine derbe Zurechtweisung Voltaire's zuzog, war er doch von einem sehr gutmüthigen Charakter. Er hatte bereits mit dem einactigen Lustspiel Les fausses infidélités (1768)

und dem dreiactigen Lustspiele La mère jalouse (1772) Erfolge erzielt, als er mit seinem neuesten Werke L'homme personnel nach Ferney kam, um Voltaire's Lob damit einzuholen. Voltaire behandelte ihn aber, gegen seine Gewohnheit, sehr hart. Nichtsdestoweniger zog Barthe nur kurze Zeit später seinen homme personnel, der vom Théâtre français angenommen worden und zunächst an der Reihe war, aufgeführt zu werden, aus freiem Antrieb zurück, um Voltaire's Irène den Vorrang zu lassen.

Eines der größten komischen Talente der Zeit und voll ächtester Heiterkeit war Charles Collé, geboren 1709, gestorben 1783 zu Paris. Er gehörte dem Kreise Piron's und Panard's an und spielte auch als Kritiker eine Rolle. Besonders aber machte er sich mit seinen Liedern durch ganz Frankreich bekannt und beliebt. Sie erwarben ihm die Gunst des Herzogs von Orleans, der ihn längere Zeit als Vorleser, Dramaturg und Secretär an seinen Dienst fesselte. Er schrieb für das Theater desselben eine Menge kleiner Paraden und Komödien, welche zum Theil sehr leichtfertig, aber von großer Lustigkeit sind.*) Zu den besten gehören La verité dans le vin und La tête à perruque. — 1763 betrat Collé auch das Théâtre français; zu allgemeinster Ueberraschung aber mit einem Versdrama im Geschmack des La Chaussée, dem dreiactigen Lustspiel Dupuis et Desronais. Es behandelt die Eigenliebe eines Vaters, welcher, um sich nicht von seiner Tochter trennen zu müssen, die Hochzeit derselben unter allerlei Vorwänden aufschiebt, endlich aber doch durch die Zärtlichkeit derselben überwunden wird. Einen noch größeren Erfolg hatte: La partie de chasse de Henri IV. Ein Stück von zugleich rührendem und volksthümlichem Charakter, dem eine Anecdote aus dem Leben des beliebten französischen Königs zu Grunde liegt. Es war die Zeit, wo diese Art Stücke, welche schon immer auf der spanischen Bühne Glück gemacht hatten, ganz allgemein in die Mode kamen. Collé überarbeitete auch verschiedene ältere Stücke, wie Le menteur; La mère coquette; L'esprit follet, für den Geschmack seiner Zeit.

Inzwischen wurde das sentimentale Familien-Drama besonders

---

*) Sie erschienen unter dem Titel Théâtre de société. Paris 1768. 2 Bde. und 1777 3 Bde.

von Mercier, Sedaine, Desforges und Beaumarchais weiter fortgebildet.

Louis Sebastian Mercier am 7. Juni 1740 zu Paris geboren und eben daselbst am 25. April 1814 gestorben, nannte sich selbst einen Vielschreiber. Er begann mit epischen Dichtungen, ging dann zum Roman über, betrat 1769 auch das Theater und erwarb mit seinen vielen vom englischen, deutschen und italienischen Drama beeinflußten Stücken viel Beifall. Es mögen von ihnen nur Jenneval ou le Barnevelt français, Le déserteur; La brouette du vinaigrier; L'habitant de Guadeloupe; La maison de Molière; Jean Hennuyer genannt werden.*) Durch seinen Essai sur l'art dramatique (Amsterdam 1773) hatte er die Schauspieler des Théâtre français beleidigt, was ihn nöthigte, seine Stücke längere Zeit in der Provinz aufführen zu lassen. Die genannte Schrift ist weniger eine Theorie des Dramas, als ein rhetorisches Raisonnement über das letztere zu Gunsten des gefühlvollen Dramas. Der vornehmste Zweck des dramatischen Dichters ist nach ihm nämlich der, das Herz der Menschen dem Mitleid zu öffnen. Dieses kann ihm nicht weich genug gestimmt werden. Der Dichter kann dafür nicht Mittel genug in Bewegung setzen. Die Empfindsamkeit ist ihm das heilige Feuer, das man niemals verlöschen lassen soll. Auf ihr beruht nach ihm das ganze moralische Leben. „Die Seele des Menschen, heißt es S. 12, läßt sich nach dem Grade der Erregung beurtheilen, den sie im Theater zeigt.“ Mercier hat sich auch in der That in Wirkungen dieser Art überboten. Er hat die Kunst, zu rühren, zu einer Gefühlsquälerei gemacht.

Eine andere Seite der Mercier'schen Principien ist die Forderung, das Volksleben, die Gegenwart auf die Bühne zu bringen. Es kündigt sich ein revolutionärer Zug darin an. Daher auch, wie sehr man sein Buch damals anfeindete und verspottete, manche von seinen Lehren später zur Ausführung gebracht werden sollten. Mit seiner Vorliebe für das Volksthümliche und das Individuelle hängt auch sein Enthusiasmus für Shakespeare zusammen. Das Volksthümliche in diesem Dichter ist das, was demselben, nach ihm, die Unsterblichkeit sichert. Er erscheine den Franzosen nur lächerlich, weil der Neid, die Beschränktheit und der böse Wille ihnen den-

---

*) Sein Théâtre erschien Amsterdam 1778—84. 4 Bde.

selben entstellt gezeigt hätten. „Jede Individualität, heißt es an einer andern Stelle, hat ihre besondere Eigenthümlichkeit. Lest Richardson, lest Shakespeare und seht, was Alles in der Seele eines einzigen Menschen vorgeht und ob es deren zwei giebt, die genau dasselbe Gesicht und dieselbe Haltung haben.“ Mercier's Ansichten wirkten wie seine Stücke damals besonders nach Deutschland herüber. 1802 übersetzte er Schiller's Jungfrau von Orleans. Seine Satire Contre Racine et Boileau (1808) trug später ohne Zweifel nicht wenig dazu bei, das französische classische Drama um seine Herrschaft zu bringen. Sein bedeutendstes Werk ist sein Tableau de Paris (12 Bde. Amsterdam 1782—88) worin er die Sitten des Pariser Lebens in zum Theil frischen und kräftigen Zügen schildert. Es nöthigte ihn zur Flucht nach der Schweiz, von wo er erst bei Ausbruch der Revolution zurückkehrte. Er redigirte nun die Annales patriotiques und La chronique du mois. Als Mitglied des Convents stimmte er gegen den Tod Ludwigs XVI. Im Rath der 500 zählte er zur republikanischen Partei. Er war ein Schriftsteller von Geist, Enthusiasmus und Feuer, aber zu oberflächlich und zu sehr von Widersprüchen bewegt, die ihm zum Bizarren und Geschmacklosen verleiteten. Man hat ihn wegen seiner Neigung zum Paradoxen wohl auch den Affen Rousseau's genannt.

Michel Jean Sédaine, geboren zu Paris 4. Juli 1719, gestorben ebendaselbst 17. Mai 1797, gehört auf diesem Gebiete zu den liebenswürdigsten und frischesten Erscheinungen der Zeit. Er hat nur wenige Dramen geschrieben, von denen Le philosophe sans le savoir (1765) und La gageure imprévue (1768) besonders beliebt waren. Das erste wird zu den besten Lustspielen der französischen Bühne gerechnet. George Sande gab in Le mariage de Victorine (1851) dazu eine Fortsetzung. Man kennt auch noch ein fünfactiges Drama, Paris sauvé, von ihm. Sédaine war von ärmlicher Herkunft, hatte nur eine mangelhafte Erziehung genossen, und mußte, um seine Familie zu erhalten, nach seines Vaters, eines Architekten, Tode zum Maurerhandwerk greifen. Der Architekt Buron, bei welchem er arbeitete und der sein Talent erkannte, hob ihn allmählich empor. Sédaine hatte später die Genugthuung, den Enkel desselben, den berühmten Bildhauer David, erziehen zu können. Seine Opern, an denen man die schöne Natürlichkeit rühmt, machten ihn zu einem der beliebtesten Schriftsteller von Paris. Philidor, Monsigny, Gretry haben ihm zu nicht

geringem Theil ihre Triumphe zu danken. Besonders wurde an ihm die Originalität noch geschätzt; daher Voltaire, als er vorgestellt diesem wurde, zu ihm gesagt haben soll: „Ah, Monsieur Sédaine! c'est vous qui ne volez rien à personne?“ „„Je n'en suis pas plus riche““, habe der philosophe sans le savoir dem, der es von sich wußte, erwidert. Sédaine's Werke erschienen Paris 1760 und 1776 4 Bde., eine Auswahl Paris 1813. David und die Fürstin Salm haben Lobreden auf denselben geschrieben.

Pierre Jean Baptiste Choudard Desforges, 1746 zu Paris geboren und ebendaselbst 1806 gestorben, studirte Arzneiwissenschaft, versuchte sich dann als Maler, fristete längere Zeit sein Leben mit Copiren von Noten, wurde Polizeioffiziant und beschloß seine wechselvolle Laufbahn als Schauspieler und Bühnendichter. Als ersterer war er drei Jahre in Petersburg (1779—82.) Nach seiner Rückkehr von dort, verließ er die Bühne und widmete sich nur noch der Schriftstellerei. Sein Hauptwerk ist das fünfactige Lustspiel Tom Jones à Londres (1782). Es ist nach dem Fielding'schen Roman gearbeitet und wie fast alle seine Lustspiele, von denen Les marins und Le sourd ou l'auberge noch genannt werden mögen, in Versen geschrieben. Es interessirt durch die lebendige, spannende Führung der Handlung, durch packende Situationen und den leichtflüssigen Dialog.

Eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete des französischen Drama's im 18. Jahrhunderte und eine der interessantesten und eigenthümlichsten auf dem des geistigen Lebens dieser Zeit überhaupt, ist Beaumarchais. So viele Vergleichungspunkte sein Charakter und sein Leben mit denen Voltaire's auch darbietet, so groß ist doch andrerseits wieder die Verschiedenheit beider, was sich zum großen Theil aus der Stärke der Eigenthümlichkeit eines jeden von ihnen, zum Theil aber auch daraus erklärt, daß sie, obschon Kinder und Producte desselben Jahrhunderts, doch fast durch ein Menschenalter von einander getrennt sind. Beiden war jene leichtbewegliche Vielseitigkeit des Geistes gemein, welche sie der Frivolität und den Mißbräuchen der Zeit, die sie mit so scharfen Waffen bekämpften, doch wieder so zugänglich machte. Aber Voltaire, zum Gelehrten erzogen, besaß bei einer umfassenderen und zum Theil auch anders gerichteten geistigen Begabung zugleich eine tiefere Bildung und war bei einer ungleich größeren Frivolität doch eine tiefere Natur, als Beaumarchais, der ursprünglich

nur für den Stand und Beruf seines Vaters erzogen worden war. Beide waren ihr ganzes Leben bemüht, sich eine unabhängige einflußreiche, glänzende Stellung zu schaffen, bei Voltaire traten diese Anstrengungen aber gegen die idealeren Bestrebungen seines Geistes zurück. Er fühlte sich vor Allem zum Vertreter und Vorkämpfer des literarischen und geistigen Lebens seiner Zeit berufen und erkannte in dem Kampf für die Freiheit und Unabhängigkeit dieses letzteren gegen den Mißbrauch der Gewalt und Autorität seine vornehmste Aufgabe, die zu erfüllen, ihm innerstes Bedürfniß war. Beaumarchais war dagegen vor Allem ein kühner, großartig angelegter, unternehmungslustiger Geschäftsmann, welcher die übrigen Talente seines reichen Geistes mehr nur zum Schmuck seines Lebens, zur Befriedigung gelegentlicher künstlerischer und poetischer Anwandlungen oder als Waffe gegen die wider ihn gerichteten Angriffe verwendete.

Wie Voltaire führte auch er, und fast noch energischer, als dieser, einen unbarmherzigen und vernichtenden Krieg gegen seine Widersacher, und gegen gewisse Mißbräuche und Uebelstände der Zeit, letzteres aber nur, wenn er von ihnen vorher selber betroffen war, während Voltaire sich auch zum Anwalt anderer Unterdrückten, zum Kämpen gegen das Unrecht überhaupt machte.

Pierre Augustin Carron,*) am 24. Jan. 1732 zu Paris geboren, entstammte einer alten protestantischen Familie. Obschon sein aus Lay (Provinz Brie) gebürtiger Vater bei seiner Uebersiedelung nach Paris (1721) dem calvinistischen Glauben entsagt hatte und zum Katholicismus übergetreten war, so scheint sich doch etwas vom dem Geiste des ersteren in seiner Familie erhalten zu haben und auf seine Kinder, insbesondere auf Augustin, übergegangen zu sein. André Charles Carron, der Vater, war Uhrmacher, ein Handwerk, welches schon lange in der Familie gewesen war und für welches auch Augustin, der einzige Sohn von sechs Kindern, wieder bestimmt wurde. Er hatte nur kurze Zeit die Schule von Alfort besucht, als er bereits in das Geschäft des Vaters eintreten mußte, aber gerade genug gelernt, um, wie aus einer an seine in Spanien lebende Schwester

*) Loménie, Beaumarchais et son Temps, Paris 1856. 2 Bde. — d'Heylli und de Marescot, Oeuvres complètes und Théâtre complet de Beaumarchais. Paris 1869. 4 Bde. — St. Beuve, Causeries du lundi 6 v. — Hettner, a. a. O. II. — St. Beuve, Mémoires de Beaumarchais. Paris 1857.

gerichteten poetischen Epistel hervorgeht, sich als ein ebenso frühreifes Bürschchen, wie später sein Page Cherubim, selber zu zeigen. Die Folge war, daß ihn der Vater, der ihn sehr liebte, zum Schein aus dem Hause wies, und nicht eher wieder bei sich aufnahm, als bis er sich schriftlich verbindlich gemacht, sich fortan einem ziemlich strengen Hausreglement aufs Unweigerlichste zu unterwerfen. Die Liebe und Achtung für seinen Vater und die Energie seines Willens waren so groß, daß sie den leichtfertigen Hang seiner Natur überwanden. Ohne, wie es scheint, weiteren Grund zur Klage zu geben, widmete er sich nun mit Beharrlichkeit dem ihm aufgedrängten Berufe, und gab auch hierin Beweise seiner seltenen Intelligenz, da er mit einigen in jener Zeit Aufsehen erregenden Erfindungen in demselben hervortrat. Er hatte dieselben aber unvorsichtigerweise einem andern Uhrmacher mitgetheilt, der, dieses Vertrauen mißbrauchend, diese Verbesserungen für seine eigenen Erfindungen ausgab. Dies rief ihn zum ersten Mal und gleich mit großem Erfolg in die publicistische Arena, in die er so oft noch zum Kampfe herabstieg, aus der er so oft noch als Sieger hervorgehen sollte. Der hieraus entspringende Rechtsstreit, der zu seinen Gunsten entschieden wurde, hatte ihn zu einer Art öffentlicher Persönlichkeit gemacht, und sogar die Aufmerksamkeit des Hofes auf ihn gezogen. Der König ließ sich seine Erfindung persönlich von ihm erklären und nachdem er ihn mit Bestellungen darauf beehrt, gehörte es zum guten Ton, diesem Beispiel zu folgen. Zu diesem geschäftlichen Siege sollte sich aber noch ein anderer gesellen, den er durch seine anziehende, jugendliche Erscheinung über das Herz der schönen Frau eines alten, hinfälligen Hofbeamten, des königlichen controleur clerc d'office Mr. Francquet, gewann. Dieses Verhältniß, dem Beaumarchais keinen Widerstand entgegensetzte, sollte verhängnißvoll für seine ganze Zukunft werden, da es den Anfang einer Kette bildet, an die sich Glied für Glied die weiteren Begebenheiten seines abenteuerlichen, wechselvollen Lebens anschlossen. Mr. Francquet trat ihm nach einigen Monaten seine Stelle gegen eine lebenslängliche Rente ab, die er jedoch nicht lange genießen sollte, da er nur kurze Zeit später verschied. Beaumarchais trat, soweit dies noch nöthig war, in dessen ehelichen Rechte nun ein, indem er am 22. November 1756 sich Madame Francquet vermählte, und nach einer kleinen Besitzung derselben den Namen eines Sieur de Beaumarchais annahm. Erst im Jahre 1761, nach

dem schon 1757 erfolgten Tod seiner ersten Frau, erlangte er aber durch die käufliche Erwerbung des Amts eines königlichen Secretärs den mit demselben verbundenen Adel, was seinen Vater zur Aufgabe des Uhrmacherhandwerks zwang. Doch nicht nur durch seine mechanische Geschicklichkeit, nicht durch das Anziehende seiner liebenswürdigen Persönlichkeit allein sollte Beaumarchais bei Hofe sein Glück machen. Mehr noch trug sein, schon von früher Jugend gepflegtes und entwickeltes Talent zur Musik hierzu bei. Besonders war es sein vorzügliches Harfenspiel, welches das Interesse des Königs und seiner Töchter erregte. Er wurde der Lehrer der letzteren. Die Gunst, in welche er hierdurch bei diesen Damen trat, rief aber Neid und mancherlei Intriguen hervor, bei deren Bekämpfung er ebenso seine geistige Ueberlegenheit, wie seine ritterlichen Eigenschaften zu zeigen Gelegenheit fand. Sie hatte aber auch die Verbindung mit dem großen Geschäftsmanne Paris Du Verney zur Folge, welche, so vielversprechend sie anfangs war, später noch so verhängnißvoll für ihn wurde. Du Verney, welcher die Aufmerksamkeit des Königs bisher vergeblich auf eine von ihm gegründete Militärschule zu ziehen bemüht gewesen war, bediente sich jetzt und mit raschem Erfolg jenes Einflusses Beaumarchais'. Die Dankbarkeit des Finanziers riß diesen nun mit in die Vogue der Speculation, die er sofort im großen Stile erfaßte und hierdurch unter andrem auch die Mittel zu jenem Ankauf des königlichen Secretariats erwarb.

Beaumarchais war schon ein wohlhabender angesehener Mann geworden, als das Zerwürfniß Clavijo's mit seiner Schwester Louise in Madrid zum Ausbruche kam. Die Liebe zu seiner Familie, die eine der schönsten Seiten in seinem Leben bildet, trieb ihn sofort zur Wiederherstellung der beleidigten Ehre der Schwester an. Die Sache verlief anfangs in der von Goethe geschilderten Weise, nur daß sie in Wirklichkeit nicht den tragischen Ausgang nahm. Beaumarchais verlangte von Clavijo nichts, als eine Ehrenerklärung, um seine Schwester an einen seiner Freunde in Frankreich verheirathen zu können. Clavijo stellte dieselbe nach längerem Zaudern aus. Louise kehrte nach Frankreich zurück, ohne daß es jedoch zu der geplanten Heirath kam. Sie ging in ein Kloster.

Bei dieser Gelegenheit zeigte sich, wie noch so oft, die Beweglichkeit des Beaumarchais'schen Geistes im glänzendsten Lichte. Denn nicht nur

als der ritterliche Vertheidiger der Ehre der Schwester, auch als der kecke unternehmende Geschäftsmann war er, mit den weitfliegendsten Plänen, nach Madrid gekommen, wo er daher noch lange nach Schlichtung des Clavijo'schen Handels verweilte und wie es bei Loménie heißt, sich in einem Wirbel von Geschäften, Unternehmungen, Vergnügungen, Festen, Liebes- und anderen Abenteuern bewegte. Er war hier Figaro und Almaviva zugleich. „Je travaille, schreibt er an seinen Vater, j'écris, je confère, je répresente, je combats — voilà ma vie." Er ist mit einmal der Mittelpunkt der ganzen vornehmen Gesellschaft der Hauptstadt, immer bereit, wie sein Handel mit dem dortigen russischen Gesandten beweist, jede gesellschaftliche Zurücksetzung in eklatanter Weise zu ahnden und sich die glänzendste Genugthuung zu ertrotzen.

Erst nach der Rückkehr aus Spanien wendete sich Beaumarchais, der sich bisher nur ganz gelegentlich poetisch und literarisch versucht hatte, dem Drama zu. Das Sujet seiner Eugénie, mit welcher er 1767 hervortrat, zeigt eine gewisse Aehnlichkeit mit der Hauptbegebenheit des Goldsmith'schen Vikar of Wakefield; die letzten Akte weisen noch überdies auf die Novelle Le Comte de Belflor in dem Diable boiteux des Le Sage hin. Beaumarchais erscheint darin als ein Schüler und Nachfolger Diderot's, wozu er sich auch im Vorwort bekennt. Wenn er hier gegen das heitere Lustspiel bemerkt, daß dieses entweder der Moral völlig entbehre, oder letztere wenigstens nie tief sein könne und ihren Zweck daher meistens verfehle, so ist letzteres seiner Eugénie auch selbst zum Vorwurf zu machen, da die aus ihr zu ziehende Moral eine sehr bedenkliche ist. Das war es denn auch, was der Herzog von Nivernois, den Beaumarchais noch vor der Aufführung um sein Urtheil befragt hatte, hauptsächlich dagegen einwendete. „Ich gestehe — heißt es bei ihm — daß ich alle Mühe habe, mich mit der Rolle des Verführers in Einklang zu bringen, welcher im ersten Acte ein Nichtswürdiger ist, der nachdem er mit Ueberlegung und ohne Gewissen ein tugendhaftes Mädchen durch eine falsche Heirath betrogen und zur Mutter gemacht, eine Andere heirathen will, und für den man sich schließlich doch, ebenso wie er Gnade vor Eugenien findet, interessiren, ja, den man entschuldigen soll. Es wird noch vieler Vermittlungen bedürfen, um diesen Zweck zu erreichen."

Beaumarchais beherzigte, wie in noch verschiedenen anderen Punkten, die Einwände des einsichtigen Herzogs. Er fügte daher jenen Zug der 9. Scene des letzten Aktes noch ein, daß Eugénie den reuigen Grafen anfangs zurückweist. Indeß entkräftet dies jene Einwände noch nicht. Die vom Dichter vorgespiegelte Möglichkeit einer so raschen Umkehr des gewohnheitsmäßigen Lasters zur Tugend dürfte auf schwache Gemüther mehr im Sinne einer Aufforderung zu jenen, als zu dieser wirken. Beaumarchais hatte die Handlung ursprünglich in Frankreich spielen lassen, obschon er Voraussetzungen wählte, welche auf englischen Sitten beruhen, in Frankreich aber nicht vorkommen konnten. Erst auf den Rath des Herzogs machte er England zum Schauplatze seiner Begebenheit. Auch jetzt sind die Voraussetzungen noch immer gewagt, die Situationen gekünstelt. Die Schwächen treten gegen den Schluß hin um so stärker hervor, als die ersten drei Akte ungleich besser und sorgfältiger gearbeitet sind. Immer aber zeigt sich darin gegen die Diderot'schen Dramen ein bedeutender Fortschritt. Die bürgerliche Schwerfälligkeit und Breite, die sentimentale Rhetorik und Dialektik des letzteren ist hier verschwunden. Es weht uns der Geist einer neuen Zeit an, welcher es kaum glaubhaft erscheinen läßt, daß der Père de famille und die Eugénie nur neun Jahr auseinander liegen und fast unter den gleichen Verhältnissen entstanden sind. Der Ton ist weltmännischer, freier, eleganter, die Sprache bündiger, belebter, dramatischer. Dabei fehlt es dem Stück nicht an bedeutenden einzelnen Zügen. Besonders bemerkenswerth aber ist, mit welchem Eifer Beaumarchais sich Diderot's Winke über das Malerische der dramatischen und schauspielerischen Action zu Nutze gemacht. Zwar ging er vielfach dabei ins Kleinliche, besonders in den pantomimischen Spielen, welche er zwischen die Akte gelegt.*) Fréron, der gefürchtete Kritiker der Année littéraire, spottete mit Recht über diese und ähnliche nichtssagende scenische Vorschriften. Er übersah aber ganz die eigentliche Bedeutung des Diderot'schen Prinzips, dessen Vorzüge später

*) So besteht z. B. das dem ersten Akte folgende Jeu d'entreacte nur in Nachstehendem: Ein Diener tritt ein. Er setzt die um den Theetisch stehen gebliebenen Stühle an den ihnen zukommenden Ort und rückt den Tisch an die Wand, nachdem er das Cabaret fortgetragen. Hierauf nimmt er die auf den Fauteuils herumliegenden Pakete weg und entfernt sich, indem er nochmals gesehen, ob Alles in Ordnung ist.

in Beaumarchais' Barbier von Sevilla, noch mehr aber in dessen Figaro's Hochzeit so glänzend und wirkungsvoll hervortreten sollten.

Das Publikum war in hohem Grade auf das Stück eines Mannes gespannt, welcher zwar schon so oft das öffentliche Interesse erregt hatte, als Schriftsteller bis jetzt aber völlig unbekannt war, durch allerlei künstliche Mittel jedoch eine gewisse Spannung auf sein Werk zu erzeugen verstanden hatte. Die Aufnahme der ersten, am 29. Januar 1767 stattfindenden Vorstellung war eine getheilte. Die beiden letzten Akte schädigten die Wirkung der ersten. Die Kritik sprach sich meist ungünstig darüber aus.*) Indessen gewann sich das Stück durch die Wiederholungen in immer rückhaltloserer Weise den Beifall des Publikums.

Dem Berichte Fréron's ist in diesem Punkte ganz zu vertrauen. „Eugénie — heißt es bei ihm — welche am 29. Januar zum ersten Mal dargestellt wurde, fand eine ziemlich ablehnende Aufnahme, so daß der Erfolg einer Niederlage fast gleich kam. Das Stück hat sich aber seitdem durch Kürzungen und Besserungen in glänzender Weise gehoben. Es hat das Publikum lange beschäftigt und dieser Erfolg gereicht unseren Schauspielern zu großer Ehre." Dieses nicht gerade wohlwollende Urtheil hebt sich noch vortheilhaft von demjenigen Grimm's ab, bei welchem es heißt: „Es wäre ohne Zweifel besser gewesen, gute Uhren zu machen, als eine Stelle bei Hofe zu kaufen, den Eisenfresser zu spielen (was sich wohl auf Beaumarchais' Duell mit dem Chevalier des C., und seine Stellung als Lieutenant général des Chasses bezog, die er inzwischen erworben hatte), und schlechte Stücke zu schreiben." Das schlechte Stück, in welchem Grimm nur einen einzigen guten Zug, der aber wirklich ein guter ist, zu finden gewußt, nämlich den Ausruf Eugénie's beim Anblick Clarendon's im letzten Akte: „J'ai cru le voir!" hat sich gleichwohl bis heute auf der französischen Bühne erhalten.

Wenn Loménie sagt, daß bereits durch dieses Stück der Geist einer gewissen Opposition gegen die gesellschaftlichen Vorrechte und deren brutale Ausbeutung gehe, so tritt doch diese Opposition lange nicht so offen und entschieden, wie aus manchem früheren Stücke hervor.

*) D'Heyllie und De Marescot haben in dem oben angeführten Werke einen Theil der Urtheile über die einzelnen Stücke zusammengestellt.

Noch weniger läßt sich eine solche Tendenz von seinem zweiten, am 13. Januar 1770 zu erster Aufführung gelangten Stücke, Les deux amis, behaupten, welches vom Dichter ebenso wie das vorige als Drama bezeichnet worden ist. Es leidet zu sehr an der Spitzfindigkeit des darin zur Darstellung gebrachten Ehrbegriffs und an dem Erkünstelten der aus ihm entwickelten Empfindungen — auch wird hier und da die Schwäche der Motive zu fühlbar, als daß es sich eine andauernde Theilnahme hätte gewinnen können. Erlitt es auch nicht gerade eine Niederlage, so war doch die Aufnahme Seitens der Kritik eine ablehnende, Seitens des Publikums eine kühle, so daß mit der 11. Vorstellung die Wiederholungen desselben geschlossen wurden. Ein im Jahre 1783 gemachter Versuch der Wiederaufnahme blieb gleichfalls ohne Erfolg.

Obschon das in diesem Drama aufgeworfene Problem keineswegs glücklich behandelt ist, so war es doch an sich von einem ganz neuen Interesse, was, wie ich glaube, nicht genug anerkannt worden ist. Beaumarchais wollte darin den Widerspruch, in welchen das natürliche Gefühl eines edelmüthigen Herzens mit dem Wortlaut des Gesetzes und den davon abgeleiteten conventionellen Begriffen der bürgerlichen Ehre gerathen kann, in ergreifender Weise zur Darstellung bringen. Auch in Bezug auf die technische Behandlung der Sprache und einzelner Scenen hätte das Stück zu seiner Zeit nicht so geringschätzig beurtheilt werden sollen. So sagte Fréron z. B. „Wenn Herr von Beaumarchais nicht das enge und platte Genre verläßt, für welches er sich entschieden zu haben scheint, rathe ich ihm nicht, nach den Ehren der Bühne weiter zu trachten." Die originelle Schönheit des Verhältnisses zwischen Pauline und dem jüngeren Melac, in welchem vielleicht eigene Erlebnisse nachklingen mochten, ist dagegen schon immer gewürdigt worden (z. B. von Bachaumont, Mémoires secrets).

Kurze Zeit nach Erscheinen der Deux amis, am 17. Juli 1770, starb Paris Duverney. Beaumarchais, der ununterbrochen mit ihm in Geschäftsverbindung gestanden, hatte sein Conto bei ihm am 1. April d. J. soweit beglichen, daß ihm noch ein Guthaben von 15000 fr. bei demselben verblieb, worüber er einen von ihm unterschriebenen Schein besaß. Der Graf von La Blache, Duverney's Erbe, erklärte jedoch diese Unterschrift für gefälscht, wogegen er selbst den Anspruch auf eine Forderung von 139000 fr. erhob. Es kam zum Proceß

und die von Loménie über diesen Gegenstand mitgetheilte Correspondenz zwischen Duverney und Beaumarchais, welche damals den Gerichten vorlag, läßt keinen Zweifel darüber, daß Beaumarchais völlig im Rechte war. Auch ward dies in erster Instanz anerkannt. Allein La Blache wendete sich nun an's Parlament, von welchem Beaumarchais verurtheilt wurde, obschon er sich den Berichterstatter Goëzmann gewonnen zu haben glaubte. Die Beeinflussung dieses letzteren war aber nicht von Beaumarchais ausgegangen, vielmehr hatte sich die Gattin Goëzmann's durch den Buchhändler Lejay erboten, für ein Geschenk von 200 Louisd'or und eine Vergütung von 15 Louisd'or an den Secretär ihres Mannes, diesen zu seinen Gunsten zu stimmen, im Weigerungsfalle aber das ihr dafür gezahlte Geld wieder zurückzuzahlen. Madame Goëzmann zahlte jedoch nur die 200 Louisd'or zurück; was Beaumarchais nun zum Ausgangspunkte eines ganz neuen Prozesses machte, bei dem es sich natürlich nicht um die von jener Dame widerrechtlich zurückgehaltenen 15 Louisd'or sondern darum handelte, die Bestechlichkeit des Parlaments und die Hinfälligkeit des gegen ihn erlassenen Urtheilsspruchs darzuthun. Denn gewiß hatte Beaumarchais Grund zu der Annahme, daß sein Proceß nur deshalb verloren ging, weil der Graf von La Blache an Goëzmann noch eine größere Summe, als er, gezahlt hatte.

Goëzmann war in eine verzweifelte Lage gekommen, er leugnete die Bestechung seiner Gattin geradezu ab und reichte dann seinerseits eine Klage auf Verläumdung gegen Beaumarchais ein. Es war vorauszusehen, daß das Parlament alles aufbieten würde, sich durch die Verurtheilung eines seiner bedeutendsten Mitglieder nicht selbst mit zu comprimittiren. Allein die Streitschriften, welche Beaumarchais jetzt gegen Goëzmann und das Parlament, sowie gegen deren Vertheidiger schleuderte und in denen er sie mit allem Aufwand seines reichen Geistes, seines vielseitigen Talentes und mit der Begeisterung für das beleidigte Rechtsgefühl dem Spott, dem Gelächter, der Verachtung seiner Landsleute preisgab, gewann dem von der öffentlichen Meinung bereits ganz Fallengelassenen diese in einem solchen Grade wieder zurück, daß sich einer der flammendsten Sätze seiner vierten und letzten Streitschrift in dieser Sache bewahrheiten sollte, der Satz: „Die Nation sitzt zwar nicht auf den Bänken derer, die Recht sprechen, aber ihr majestätisches Auge wacht über ihren Versammlungen. Wenn

sie auch nie der Richter der Parteien ist, so ist sie doch jederzeit der Richter der Richter."

Madame Goëzmann wurde zur Zurückerstattung der 15 Louisd'or und zur Blame verurtheilt, aber auch Beaumarchais ward wegen Bestechung für infam und hierdurch aller seiner bürgerlichen Rechte für verlustig erklärt, was indeß keineswegs hinderte, daß am folgenden Tage fast das ganze vornehme Paris, der Prinz Conti und der Herzog von Chartres an seiner Spitze, bei ihm vorfuhr und das Volk ihn als Märtyrer feierte. Das Parlament hatte mit dieser Verurtheilung sich selber den Todesstoß gegeben. Seine Mitglieder sanken zu solcher Verachtung herab, das sie sich kaum öffentlich zeigen konnten, und wenn es auch unter Ludwig XV. das Leben noch kümmerlich fristete, so war seine Auflösung doch eine der ersten Regierungshandlungen seines Nachfolgers.

Dieser Erfolg erklärt sich freilich zum großen Theil aus der Mißliebigkeit dieser Körperschaft selbst, welche im Jahre 1771 vom Kanzler Maupeou zur Stärkung der königlichen Macht nach vorausgegangener Auflösung der alten oppositionellen Parlamente interimistisch an deren Stelle gesetzt worden war. Denn mit so viel Uebelständen die letzteren auch immer behaftet waren, so sah doch in ihnen das Volk noch eine Art von Schutz gegen die Uebergriffe des Hofs und der Geistlichkeit, wofür die wenigen Verbesserungen, mit denen man die neuen gefügigeren Parlamente ausgestattet hatte, um sie der Nation annehmbarer zu machen, keinen Ersatz boten. Die nur eben etwas zum Schweigen gebrachte Mißstimmung flammte daher unter dem Einflusse der Beaumarchais'schen Vertheidigungsschriften aufs Neue empor und es darf wohl gesagt werden, daß der Sturz des Parlaments Maupeou eine Niederlage des Königthums und der Anfang der gegen die königliche Autorität gerichteten Bewegungen war, aus denen die Revolution endlich hervorwuchs.

Merkwürdigerweise zog Ludwig XV., sowie später sein Nachfolger, denselben Mann, welcher ohne es zu wollen, dem Königthum diesen Schlag versetzt hatte, und ihm auch noch andere Niederlagen beibringen sollte, um eben der Eigenschaften willen, die er dabei entfaltet hatte, fast unmittelbar darauf in seinen persönlichen Dienst.

Wie hoch Beaumarchais sich auch von der öffentlichen Meinung getragen sah, war seine Lage durch die doppelte Verurtheilung, die er

erfahren, doch eine verzweifelte. Seines Vermögens, seiner Ehren und bürgerlichen Rechte, ja aller Errungenschaften langjähriger Arbeit verlustig, sollte er nun mit dem Haß gegen seine Feinde, mit der brennenden Ehrbegier, dem Streben nach Macht und großer umfassender Wirksamkeit im Herzen den Kampf mit der Welt und dem Leben aufs Neue beginnen. Er war der Mann nicht, sich die Ziele dabei niedriger, als früher zu stecken, aber aller Hilfsmittel beraubt, die mit einiger Wahrscheinlichkeit dazu hinführen konnten, glaubte er, nicht allzu wählerisch bei denjenigen sein zu dürfen, die sich ihm darboten, zumal er auf seine Thätigkeit als dramatischer Dichter zu rechnen nicht in der Lage war, da er bisher keinen Ertrag davon bezogen hatte und mit seinem neuesten Erzeugnisse, dem Barbier de Seville, welcher mitten in den Wirren seines mit dem Grafen von La Blache geführten Prozesses entstanden war, nach allen Seiten auf Widerstand stieß.

So trat denn Beaumarchais für einige Zeit als geheimer Agent in den persönlichen Angelegenheiten Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. unmittelbar in deren Dienste. Es handelte sich dabei um Unterdrückung gewisser gegen Madame du Barry, sowie später gegen Maria Antoinette gerichteten und noch im Entstehen begriffenen Schmähschriften. Was den Ministern Ludwigs XV. nicht gelungen war, hoffte nun dieser von der Geschäftsgewandtheit und Energie des in seinen Augen doch wohl nur für einen gefährlichen Abenteurer geltenden Mannes zu erreichen, und irrte sich hierin nicht. Beaumarchais gab sich diesen Geschäften mit einer Geschmeidigkeit und Umsicht, mit einer Zähigkeit und Opfermüthigkeit hin und führte, besonders das zweite, unter den wunderlichsten Abenteuern und Gefahren in so selbstloser und ehrenhafter Weise durch, daß er sich, wenn auch nicht das Vertrauen Ludwigs XVI., so doch das seiner Minister erwarb. Allerdings hatte Beaumarchais hierbei unausgesetzt das Ziel im Auge, sich nicht nur seine verlorenen Rechte und Besitztitel zurückzuerwerben, sondern sich eine Stellung und einen Einfluß zu schaffen, der ihn noch weit über die früheren hob und seinem unternehmungseifrigen Geiste volles Genüge bot. Der Ausbruch des nordamerikanischen Freiheitskrieges, an den er sofort die großartigsten Pläne knüpfte, gab hierzu willkommene Gelegenheit. War es doch Beaumarchais, welcher der Regierung Ludwigs XVI. zuerst den Gedanken einer heimlichen Unterstützung der aufständischen

Amerikaner einflößte, worin er ein Mittel erkannte, Frankreich von der durch den Pariser Frieden (1763) auferlegten Schmach zu befreien. Obwohl Ludwig XVI. diesem Gedanken sich anfangs verschloß, so gewann er durch die unablässig von Beaumarchais gemachten Vorstellungen doch sehr bald Einfluß auf die Politik seiner Regierung, deren geheimer Rath, im wirklichen Sinne des Wortes, jetzt Beaumarchais wurde, so daß man zuletzt, wenn auch nicht direkt, so doch indirekt darauf einging, indem man sich bereit erklärte, eine von ihm zum Zwecke der geheimen Unterstützung der kriegführenden Amerikaner zu gründende Compagnie, deren Mitglieder sich in dem einzigen Beaumarchais concentrirten, in jeder Weise zu unterstützen — eine Unternehmung, welche unstreitig sehr viel zu den Erfolgen der amerikanischen Waffen beigetragen, aber trotz der Kühnheit und der begeisterten Opfermüthigkeit, die Beaumarchais dabei entwickelte, von der Regierung der Vereinigten Staaten mit einem in der Geschichte vielleicht einzig dastehenden kleinlichen, krämerhaften Undank vergolten worden ist.

Es war dieser gegen Ende 1774 sich vollziehende Umschwung in der Lage und Stellung Beaumarchais, mit welchem wahrscheinlich die am 12. November dieses Jahres erfolgte Aufhebung des Maupeou'schen Parlaments, jedenfalls aber die am 6. September 1776 erfolgende Aufhebung des von ihm gegen Beaumarchais ausgesprochenen Urtheils zusammenhing, durch welche dieser in alle seine früheren Rechte eingesetzt wurde. Auch beseitigte er endlich die Hindernisse, welche der Aufführung des Barbier de Seville im Wege gestanden hatten, der nun am 23. Februar 1775 im Théâtre des Tuileries, in welchem die Comédiens français damals spielten, zur Aufführung kam.

Man hat dieses Stück fast allgemein als das geistreichste, lustigste und pikanteste Lustspiel des ganzen 18. Jahrhunderts bezeichnet. Was aber mochte Beaumarchais, welcher der heiteren Komödie vor Kurzem noch allen moralischen Werth abgesprochen hatte, wohl jetzt so völlig in diese seinen ersten dramatischen Versuchen abgewendete Richtung gedrängt haben? Sollte es jener Ausspruch Fréron's gewesen sein, welcher ihn auf dem Wege des sentimentalen bürgerlichen Drama's mit so viel Zuversicht jeden Erfolg absprechen zu sollen glaubte? Wahrscheinlicher erklärt es sich aber doch wohl schon daraus, daß Beaumarchais seinen Barbier de Seville ursprünglich als Oper geschrieben hatte.

In dieser Form war er bereits im Jahre 1772 entstanden, vom italienischen Theater, für welches er ihn componirt, aber zurückgewiesen worden. Er arbeitete ihn nun zu einem vieraktigen Lustspiele um, welches am 3. Jan. 1773 von den Schauspielern der Comédie française auch mit Acclamation angenommen wurden. Die Prozesse La Blache und Goëzmann verzögerten aber die Aufführung und als sie nun endlich für den 12. Februar 1774 angesetzt war, wurde sie plötzlich auf Grund der gegen ihren Inhalt erhobenen Anklagen polizeilich untersagt, weil man darin eine Menge auf das Parlament gerichteter Angriffe fürchtete. Beaumarchais, welcher ursprünglich nichts weiter als eine lustige Komödie zu schreiben beabsichtigt hatte, fügte erst jetzt verschiedene Anspielungen auf die Rechtszustände der Zeit, seinen Proceß und seine Gegner u. s. w. noch in sie ein. Der größere Umfang, welchen seine Comédie hierdurch erhielt, veranlaßte ihn aber auch, die Handlung statt auf vier, auf fünf Akte zu vertheilen, wodurch die Composition etwas aus ihren natürlichen Proportionen kam. Doch glaube ich kaum, daß Letzteres zum Mißerfolge des ersten Abends wesentlich beitrug, wohl aber dürfte eine gewisse Enttäuschung darauf eingewirkt haben, weil die darin verstreuten satirischen Anspielungen weit unter der hochgespannten Erwartung befunden wurden. Der Hauptgrund aber lag in der an diesem Abend mit großem Erfolg thätig gewesenen Kabale. Auch ohne die Kürzungen und die Rückführung auf die frühere Eintheilung in vier Akte würde der Erfolg am zweiten Abend ein besserer gewesen sein; er ward nun ein ganz außerordentlicher und die Beliebtheit des Stücks eine dauernde.*)

Die Fabel desselben und die meisten der darin vorgeführten Charaktere waren zwar nicht gerade neu. Nur die Figur des Figaro machte davon eine Ausnahme. Die Erfindung und Gestaltungskraft des Dichters zeigte sich hauptsächlich in der Eigenthümlichkeit und Frische der Behandlung des alten Stoffs und der alten traditionellen schematischen Theaterfiguren, die hierdurch ein neues Leben gewonnen hatten, ja überhaupt erst lebendig geworden zu sein schienen und eine geradezu sensationelle Wirkung und Anziehungskraft ausübten. Die spani-

*) Die Darstellung war ebenfalls eine vorzügliche. Préville spielte den Figaro, Bellecourt den Almaviva, Desessarts den Bartholo, Auger den Basilio, Melle Doligny die Rosine. Bei d'Heylli und de Marescot findet man auch die hauptsächlichsten späteren Besetzungen.

schen Beurtheiler haben zwar viel an den Sitten auszusetzen gehabt, die sie durchaus nicht als spanische anerkannten. Auch hat das Stück in Spanien nie recht gefallen. In Frankreich hat dagegen das fremdartige, südliche Colorit und Costüm gewiß nicht wenig zu dem Reiz dieser Dichtung mit beigetragen.

Besonders die späteren Beurtheiler haben in diesem Lustspiel schon einen starken revolutionären Zug und eine tendenziöse Gegenüberstellung des aufstrebenden dritten Standes und der beiden anderen, bevorrechteten, Stände erkennen wollen. Ich kann dieser Ansicht nicht beipflichten. Was das Verhältniß Figaro's zu den übrigen Figuren des Stückes betrifft, so ist das ihm verliehene übermüthige Selbstgefühl, so ist seine geistige Ueberlegenheit eine ganz individuelle. Sie hat mit dem Gegensatze der Stände nichts oder doch nur sehr wenig zu thun, da er seinen Hauptangriff ja nicht auf den Grafen, in dessen Dienste er tritt, sondern auf den gleichfalls dem dritten Stande angehörigen Musiklehrer Basilio und den ärztlichen Charlatan Bartholo richtet. Figaro ist so wenig eine revolutionäre Natur als Beaumarchais selbst, wenn sie sich auch gelegentlich beide über bestehende Mißbräuche lustig machen, sie geißeln oder bekämpfen. Wohl aber ist von der Natur des Dichters selbst manches auf dessen Figaro mit übergegangen; sein lebhaftes Selbstgefühl, welches ihn antrieb seine geistige Ueberlegenheit ohne Rücksicht auf Stand und Rang gegen beide überall geltend zu machen, welches gegen jede gesellschaftliche Zurücksetzung, jede Verletzung der Ehre oder des Rechts reagirte und mit leidenschaftlicher Rücksichtslosigkeit, mit unermüdlicher Energie auf deren Wiederherstellung drang. Je tiefer er seinen Figaro gesellschaftlich herabgedrückt hat, je übermüthiger, spottlustiger dessen Naturell, je mehr dessen Umgebung gleichfalls mit Verstand und Schlauheit ausgestattet erscheint, um so wirkungsvoller und bedeutender mußte seine geistige Ueberlegenheit aber hervortreten.

In diesem letzten Umstand, in dieser feinen Behandlung der Gegensätze, die der ausgebildetsten Lebensklugheit nicht schlechthin die Dummheit, sondern nur den durch die Enge der Lebensanschauung beschränkteren Verstand, eine nur einseitiger gerichtete Schlauheit und Berechnung entgegenstellt, liegt zugleich noch ein weiterer Grund des ausdauernden Erfolgs dieser Dichtung, welche auch wiederholt auf dem Familientheater der Königin zu Trianon von den hohen Herr-

schaften selber gespielt worden ist. Es war jedoch gerade dieser Erfolg, welcher ein Zerwürfniß Beaumarchais' mit der Comédie française verursachen sollte.

Beaumarchais hatte der letzteren seine beiden ersten Stücke zum Geschenk gemacht. Er glaubte nun um so sicherer darauf rechnen zu sollen, daß man ihm diesmal das ihm gesetzlich zustehende Erträgniß aus eignem Antriebe anbieten werde. Gleichwohl waren 30 Vorstellungen vorübergegangen, ohne daß die Schauspieler dazu nur Miene gemacht. Endlich, am 30. Novbr. 1776, forderte Beaumarchais, durch dies ungentile Verfahren gereizt, aber die Abrechnung. Die Antwort ließ lange auf sich warten, bis er, doch ganz en passant nur, gefragt wurde, ob er denn wirklich Anspruch auf sein Autorenrecht zu machen beabsichtige, oder den Schauspielern sein Stück als Geschenk überlassen wolle. Er gab lachend zur Antwort: „Ob ich es gebe, ob nicht, das hat mit der Abrechnung gar nichts zu thun. Ein Geschenk wird erst dann zum Verdienst, wenn der Geber den Werth desselben vollkommen kennt.“ So schickte ihm denn die Comédie française im Januar 1777 nothgedrungen 4506 frcs. als den seinen Autorrechten entsprechenden Antheil an 32 Vorstellungen. Beaumarchais schickte das Geld aber zurück, indem er auf einer ausführlichen Abrechnung bestand. Die Comédiens sandten nun zwar eine solche, welche ein Erträgniß von 5400 frcs. für ihn ergab, jedoch augenscheinlich noch immer auf falschen Angaben beruhte. Beaumarchais, von diesem Betragen indignirt, machte jetzt seine Sache zu einer Angelegenheit der Autoren überhaupt. Er verlangte eine Sicherstellung der Rechte dieser letzteren, ein Ziel, welches er mit seiner gewöhnlichen Energie verfolgte. Auch erlangte er im Jahre 1780 eine neue gesetzliche Bestimmung darüber, welche für die Autoren aber doch nicht so befriedigend ausfiel, wie sie erwartet hatten, daher diese Angelegenheit in den Jahren 1791 und 1797 von ihm neu aufgenommen wurde, was endlich zu der Verordnung führte, welche noch heute das Verhältniß der Autoren zu den Theatern regelt, worauf ich später zurückkommen werde.

Marescot hat es wahrscheinlich gemacht, daß La folle journée bereits im Jahre 1778 verfaßt, aber erst im Jahre 1781 (jedenfalls vor 1. October) bei den Comédiens français eingereicht worden ist, welche das Stück gegen Ende des Jahres einstimmig annahmen. Auch scheint Melle Doligny, welche ursprünglich darin spielen sollte, das-

selbe schon 1779 in Händen gehabt zu haben. Diese Verzögerung würde sich hinreichend durch den eben berührten Streit zwischen Beaumarchais und den Schauspielern erklären, der erst 1780 zum Austrage kam. Diese Zahlen sind deshalb von Wichtigkeit, weil sie erkennen lassen, daß der Dichter dieses Stück gerade in der Zeit seines höchsten Ansehens bei Hofe und bei der Regierung geschrieben hat, was den freien Ton zwar erklärt, den er sich darin herausnehmen zu dürfen glaubte, nicht aber annehmen läßt, daß er damit in bewußter Weise irgend eine revolutionäre Tendenz verbunden habe. Hatte er doch ursprünglich sogar die Absicht gehabt, das Stück dem Könige und der Königin selber zu widmen. Gleichwohl verbreitete sich kurz nachdem es der Censur zur Begutachtung vorgelegt worden war, welche mit nur einigen unbedeutenden Strichen die Erlaubniß zur Aufführung gab, das Gerücht, daß dieses Stück die destructivsten Tendenzen verfolge. Schlimmer noch war, daß dieses Urtheil vom Hofe, ja von Ludwig XVI. selbst mit ausgehen sollte. Dies läßt sich bei dem Verhältnisse, in dem Beaumarchais auch noch jetzt zur Regierung stand, nur daraus erklären, daß Ludwig XVI., obschon er sich der Talente und Gewandtheit des Dichters mit so großem Erfolge bedient hatte, doch ein geheimes Mißtrauen gegen ihn hegte, welches von den vielen Gegnern desselben bei Hofe geschäftig unterhalten wurde, denen es daher auch leicht fallen mußte, ein ungünstiges Vorurtheil gegen das Stück daselbst zu erwecken. Gewiß wenigstens ist, daß man dem König davon gesprochen und dieser es kennen zu lernen gewünscht hatte, worauf es ihm und zwar ohne Wissen des Autors gebracht worden war. Madame Campan erzählt, daß sie es ihm und der Königin vorlesen mußte. Obschon sich diese, wie man behauptet, sehr daran amüsirt haben soll, lautete das Urtheil des Königs doch abfällig; ja nach dem großen Monolog des letzten Aktes erklärte er sogar auf's Bestimmteste, daß dieses Stück niemals gespielt werden werde.*) Ohne Zweifel war dies sehr unklug, da es genügt hätte, vom Dichter die Unterdrückung der im Ganzen doch spärlichen politischen Stellen zu for-

*) Im Anfange hatte der König nur über schlechten Geschmack geklagt. Bei der Stelle über die Staatsgefängnisse aber rief er aus: Das ist abscheulich! Das wird niemals gespielt! Man müßte die Bastille zerstören, wenn die Darstellung dieses Stückes nicht als gefährliche Inconsequenz erscheinen soll. Dieser Mensch verspottet Alles, was man bei einer Regierung zu achten hätte.

dern, worauf dieser sicherlich eingegangen sein würde. Auch hatte der König, wie dies überhaupt von den meisten Beurtheilern gesagt werden muß, ganz übersehen, daß Figaro gerade bei dem so anstößigen Monologe, selbst in ein komisches Licht vom Dichter gestellt worden ist. Erhitzt er sich doch hier aus Eifersucht gegen etwas, das gar nicht stattfinden kann, weil es, schon ohne sein Zuthun, durch die List Susanne's und der Gräfin hintertrieben worden; daher ihm seine sich so heroisch aufspielende Einmischung auch nichts weiter einträgt, als eine tüchtige Ohrfeige vom Grafen, die er sehr kleinlaut incognito einsteckt, und eine ganze Serie derartiger Denkzettel von Seiten Susanne's, die diese ihm offenkundig überreicht. Fand es der König aber einmal angemessen, das Stück zu unterdrücken, so war es mindestens thöricht, die Darstellung, nachdem sie auf diese Weise zu einem politischen Ereigniß gemacht worden war, dem Andringen des Publikums nachgebend, schließlich doch zu erlauben, da nun nicht nur die Beziehungen, welche der Dichter wirklich hineingelegt, eine weit größere Bedeutung und Tragweite gewonnen hatten, sondern nun auch hinter Allem eine Beziehung gesucht und gewittert werden mußte.

Beaumarchais ließ sich durch das Verbot des Königs nicht abschrecken. Er folgte vielmehr dem von Molière bei dem Verbot des Tartuffe gegebenen Beispiele. Er las das Stück in den Salons zum Beweis seiner Ungefährlichkeit vor. Die Vorlesungen wurden Mode, die höchsten Kreise machten sich diese Vergünstigung streitig. Die Prinzessin Lamballe, die Marschallin Richelieu, der gerade in Paris anwesende russische Großfürst Paul, buhlten um diese Auszeichnung. Man führte das Stück sogar heimlich in Privatcirkeln auf. Selbst im Theater der Menus plaisirs wurde die Darstellung nur kurz vor Beginn unterdrückt. Doch hatte der König die vornehme Welt von Paris gerade hierdurch in dem Maße erbittert, daß er endlich doch soweit nachgeben zu müssen glaubte, eine Aufführung auf Schloß Gennevilliers zu Ehren des Grafen Artois zu gestatten, woran Beaumarchais seinerseits wieder die Bedingung geknüpft hatte, das Stück auf's Neue censirt zu sehen. Das Urtheil Desfontaines', der hiermit betraut wurde, fiel wieder auf's Günstigste aus. Noch immer war aber der Widerstand Ludwigs XVI. nicht ganz gebrochen. Das Stück hatte vielmehr noch verschiedene Censuren, der Kampf noch manche Stadien zu durchlaufen, bis es der unbeugsamen Energie des Dichters nach dreijährigen

Anstrengungen endlich gelang, die Aufführung durchzusetzen, welche am 27. April 1784 stattfand.

Kann man sich wundern, daß der Andrang ein ganz ungewöhnlicher war, daß man um die Billets sich riß, die Wachen überwältigt, die Thüren eingedrückt, die Gitter durchbrochen wurden und die Einnahme die höchste Ziffer (5698 fr. 19 sous) erreichte, die man aus jener Zeit kennt?*)

Der Ton, welchen Beaumarchais in diesem Stücke anschlug, war allerdings ein außerordentlich freier, besonders was die Behandlung der geschlechtlichen Verhältnisse betrifft. Doch glaube ich nicht, daß er das Maß dessen, was die Bühne bisher schon geleistet hatte, wesentlich überschritt. Was die Damen der vornehmsten, gebildetsten Gesellschaft damals hierin vertrugen, läßt sich aus dem Vorwort erkennen, mit dem Beaumarchais seine Vorlesungen des Stücks gewöhnlich eingeleitet hatte (bei Loménie mitgetheilt).

Ueber den Verdacht revolutionärer Tendenzen hielt sich der Dichter wohl ursprünglich schon durch seine Stellung zur Regierung erhaben. Er glaubte sich darum eben etwas erlauben zu dürfen. Wenn damals die Meinung wirklich eine so allgemein verbreitete gewesen wäre, daß es darin auf die Herabsetzung, ja auf den Sturz des Adels abgesehen war, so würde dieser letztere wohl kaum so andauernd und so enthustiastisch für ihn und sein Werk eingetreten sein.*) Sollte sich diese Parteinahme im folgenden Jahre doch sogar zu einer Demonstration gegen den König selber noch steigern. Die Veranlassung gab eine Recension Suard's im Journal de Paris, in welcher dieser das Beaumarchais'sche Lustspiel für unanständig und obscön erklärt hatte. Beaumarchais blieb die Antwort nicht schuldig. Sie war im Ganzen

---

*) Molé spielte den Almaviva, Melle Contat die Susanne, Melle Sainval die Gräfin, Melle Olivier den Cherubim, Dazincourt den Figaro.

**) Er selbst erklärt sich darüber in der Vorrede zu seinem Stücke in folgender Weise: „Ich bin der Meinung gewesen, daß man weder wahrhaft pathetisch, moralisch noch komisch auf der Bühne sein könne, ohne starke Situationen, die den gesellschaftlichen Uebelständen entspringen. — Indem ich mich meinem fröhlichen Naturell überließ, habe ich in meinem Barbier de Seville die alte französische Heiterkeit mit dem Scherzhaften unsrer eignen Zeit zu verbinden gesucht. Weil ich aber damit ein neues Genre begründet, hat man mich heftig verfolgt. Es schien, als ob ich den Staat erschüttert hätte. Er wurde vier Mal

ziemlich gemäßigt, doch wurde eine Stelle derselben von seinen Gegnern in verleumderischer Weise ausgebeutet. Quand j'ai dû vaincre lions et tigres" — lautet dieselbe — pour faire jouer une comédie, pensez-vous après son succès me réduire ainsi qu'une servante hollandaise à battre l'oreiller tous les matins sur l'insecte vil de la nuit?" Man hatte dem König nämlich beizubringen gewußt, daß unter den lions et tigres er und die Königin zu verstehen sei, worauf Ludwig XVI., vom Scheine getäuscht, die sofortige Verhaftung Beaumarchais anbefahl und ihn zu besondrer Demüthigung nach St. Lazare, einem Correctionshause für junge Taugenichtse und liederliche Dirnen, abführen ließ. Ebenso willkührlich wie diese schmähliche Strafe, wurde auch nach 6 Tagen die Freilassung des Dichters wieder verfügt. Beaumarchais wollte jedoch das Gefängniß nicht eher verlassen, bis er eine richterliche Untersuchung und Freisprechung durchgesetzt hatte. Nur mit Mühe überredete man ihn, sich wieder zurück nach seiner Wohnung zu begeben, wo er sich bis zu dem von ihm geforderten Austrag dieser Angelegenheit als Gefangener zu bleiben erklärte. Dies gab den Anlaß zu einer Demonstration, welche dem König zu denken geben mußte. Ueber hundert Equipagen fuhren am andern Morgen bei Beaumarchais vor, deren Inhaber ihm ihre Glückwünsche darbrachten. Hier, und nicht wie Napoleon im Rückblicke auf diese Verhältnisse gesagt haben soll, in dem Beifalle, den man der folle journée entgegengebrachte, lag der Anfang der Revolution; hier, in dieser Demonstration, die nicht Beaumarchais, sondern der König selbst und dessen Rathgeber hervorgerufen hatten, durch welche man ersteren geradezu fallen ließ und die von denselben Leuten ausging, gegen deren Vorrechte das Beaumarchais'sche

censirt, dem Parlamente denuncirt, ich aber bestand darauf, daß das Publikum, welches ich damit zu erheitern beabsichtigte, auch Richter darüber sein solle. — Hatte ich mit dem Barbier den Staat nur erschüttert, so sollte ich nun mit diesem neuen schändlichen und hochverrätherischen Versuche ihn völlig gestürzt haben. Und doch that ich nichts, als aus dem lebhaften Streit zwischen dem Mißbrauch der Macht, der Pflichtvergessenheit, der Vergeudung und dessen, was die Versuchung Hinreißendes hat, mit dem Feuer, dem Geist, den Hilfsmitteln, welche der gereizte Niedere diesen Angriffen entgegenzusetzen vermag, ein gefälliges Intriguenspiel zu entwickeln, in welchem der gekreuzte und erschöpfte ehebrecherische Gatte genöthigt wird, an einem und demselben Tage seiner Frau dreimal zu Füßen zu fallen, die sanft und gefühlvoll (Beaumarchais hätte hinzusetzen können, auch selbst etwas schuldbewußt) ihm verzeiht.

Stück doch gerichtet sein sollte, während es sich in diesem in Wahrheit nur um ein Vorrecht handelt, welches der Adel damals gar nicht besaß, vielleicht überhaupt niemals besessen hatte.

Erst nach sechs Monaten zeigte sich aber der König zur vollständigen Rehabilitation Beaumarchais' bereit. Das neuerdings gegen La folle journée erlassene Verbot ward wieder aufgehoben. Alle Minister wohnten der nächsten Vorstellung bei. Beaumarchais erhielt eine Pension aus der Privatschatulle des Königs und wurde zwei Tage nach jener Vorstellung zu einer Aufführung seines Barbier de Seville, bei welcher Marie Antoinette die Rosine spielte, nach Trianon eingeladen.

Wie groß auch der Beifall war, den einzelne Stellen der folle journée, die eine Beziehung auf die Uebelstände der Gesellschaft und des Staats zuließen, erhielten, so wurde das Stück doch bald für so wenig gefährlich erachtet, daß es sogar noch bei Hofe gespielt wurde.*)

Der Erfolg desselben beruht aber keineswegs nur auf den mit seiner Erscheinung verbundenen Umständen, oder auf der politischen und socialen Tendenz, die man ihm gleichviel mit wie großem Rechte begelegt hat. Wie man über den sittlichen Werth dieser Comödie auch urtheilen mag, den Fortschritt, der sich darin in Bezug auf Composition und Behandlung der Charakteristik und Scene zeigt, sollte man nicht darüber verkennen. Es war schon allein damals eine sensationelle Wirkung hervorzubringen hinreichend, obschon das Stück übermäßig lang ist und das Sinken des Interesses in den beiden letzten Acten hierdurch um so fühlbarer wird. Diderot hatte geklagt, daß in den französischen Stücken nichts enthalten sei, was den Maler zu unmittelbarer Nachbildung reizen könnte. Die hauptsächlichsten Scenen der folle journée wurden dagegen in mannichfaltiger Weise nachgebildet. Die vorerwähnte eigene Ausgabe des Dichters enthält fünf schöne Stiche von St. Quintin und ein Ofenschirmfabri-

*) Les nôces de Figaro ou la folle journée erschien in einer Menge unberechtigter Drucke; im Jahre 1785 aber zuerst rechtmäßig in einer in Beaumarchais' eigner Druckerei zu Kehl gedruckten Ausgabe. Das Stück war so in die Mode gekommen, daß es viele Parodien hervorrief, die man bei d'Heylli et Marescot. III. LXXXIV. verzeichnet findet.

kant, Namens Petit, brachte sich durch seine Ofenschirme mit Bildern aus dem Beaumarchais'schen Lustspiele in Aufnahme.

Mitten in dem Tumulte dieses Erfolgs schrieb dieser aber seinen Tarare, mit welchem er auf dem Gebiete der Oper eine ähnliche Sensation hervorzubringen gedachte. Beaumarchais verzichtete diesmal auf die musikalische Composition, zu welcher er keinen Geringeren als Gluck ausersehen hatte, der ihm jedoch Salieri empfahl. Dieser übernahm sie denn auch, obschon Beaumarchais es sich zur Bedingung gemacht, daß die Musik der Dichtung untergeordnet erscheinen müsse. Trotz der Ungelegenheiten, welche ihm die Affaire Kormann zu dieser Zeit wieder bereitete, fand die Aufführung doch schon am 8. Juni 1787 statt. Der Andrang war kaum minder groß, als bei der ersten Aufführung von la folle journée, aber die Aufnahme kühler, man war mehr erstaunt und verwundert, als hingerissen. Gleichwohl hatte Tarare viele Wiederholungen und erhielt sich mit mehreren Pausen bis 1819 auf der Bühne.*) Das Stück ist hier nur wichtig, weil sich an ihm der Einfluß recht deutlich machen läßt, welchen die Parteien während der Revolution auf das Theater ausübten. Dem Inhalte nach könnte man Tarare das revolutionärste der Beaumarchais'schen Dramen nennen. Ein Tyrann wird gestürzt und der aus der Niedrigkeit emporgestiegene, aber durch Herrschereigenschaften ausgezeichnete Tarare an seine Stelle gesetzt. Auch hier handelte es sich aber nur um denselben, in den beiden vorausgegangenen Stücken schon behandelten Gedanken, daß die geistige Ueberlegenheit, von wie dunkler Herkunft sie sei, über der Geburt stehe und den Rang, den diese sich nicht selten unverdient angemaßt habe, wirklich verdiene. Dies spricht sich aufs deutlichste in folgenden Versen der Dichtung aus:

Mortel, qui que tu sois, prince, brahme ou soldat,
Homme, ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état,
Elle est toute à ton caractère.

Im Jahre 1790 machte Beaumarchais aus dem Tarare einen konstitutionellen König, wobei er das konstitutionelle Königthum mit einem Seitenblick auf Ludwig XVI. verherrlichte.

---

*) St. Beuve spricht sogar von einer Wideraufnahme 1821.

Nous avons le meilleur des rois,
Jurons de mourir sous ses lois.

Diese Stelle wurde im Juni d. J. von dem Censor Bailly bereits beanstandet. Im August gab sie Anlaß zu einem furchtbaren Tumult zwischen Aristokraten und Patrioten, so daß die Nationalgarde einschreiten mußte. Doch erhielt sich das Stück bis 10. August 1792. Im Jahre 1795, bei der Wiederaufnahme desselben, wurde in Beaumarchais' Abwesenheit an die Stelle des constitutionellen Königs das die Freiheit bringende Gesetz gerückt. Auch 1802 wird es eine neue Metamorphose erlebt haben. 1819 kehrte Tarare zum absoluten Königthum wieder zurück.

Beaumarchais hatte die Revolution so wenig vorausgesehen, er glaubte so fest an eine glückliche Entwicklung der Dinge, daß er im Jahre 1789 auf dem jetzt nach ihm benannten Boulevard, einen Prachtbau aufführen ließ, welcher 1663000 fr. verschlang, als ein Wunderwerk des Geschmacks und der Kunst angestaunt wurde, seinen Feinden aber nur zu bald Gelegenheit bot, ihn dem Volk und den extremen Parteien verdächtig zu machen. Zu dieser Zeit schrieb er auch den dritten Theil seiner Figaro-Trilogie: L'autre Tartuffe ou La mère coupable, welcher im folgenden Jahre beendet wurde, und in dem die Heiterkeit, die in den beiden andren Theilen geherrscht, völlig erstorben und die Erfindungskraft des Dichters schon beträchtlich geschwächt erscheint. Wenn es darin auch nicht an einzelnen bedeutenden und wirkungsvollen Momenten fehlt, so macht doch das Ganze einen allzu absichtlichen, hier und da sogar einen erquälten, müden Eindruck. Auch fühlt man es diesem dritten Theile allzusehr an, daß er durchaus nicht im Plane und in der Conception der beiden ersten Theile mit lag. Es ist fast keine der in ihnen schon thätig gewesenen Personen wiederzuerkennen, am wenigsten Figaro. Der Dichter griff darin auf das Rührdrama, von welchem er ausging, zurück.

Beaumarchais war durch den Streit mit Colasse, der sich aus dem Prozesse Kormann entwickelt hatte, wieder sehr in der öffentlichen Meinung gefallen. Er hatte wohl das Bedürfniß, sich zu rehabilitiren, doch fehlte es ihm an dem Antriebe, sich seinem Widersacher mit dem alten kecken Uebermuthe entgegenzuwerfen. Es kam ihm daher vor Allem darauf an, sich in einem so moralischen Lichte als möglich

zu zeigen. „Kommt — ruft er im Vorwort der mère coupable seinen Landsleuten zu — überzeugt euch, daß jeder Mensch, der nicht gleich als elender Bösewicht geboren wurde, damit aufhört, sich zu bessern, sobald nur die Leidenschaften verraucht sind, besonders wenn er das Glück hat, Vater zu sein. Dies euch zu zeigen, ist der hauptsächlichste Zweck meines Stücks.“ Beaumarchais kannte dies Glück. Er besaß eine Tochter, die er aufs zärtlichste liebte, und die Rücksicht auf sie, trieb ihn wohl auch in die lehrhafte Richtung zurück.

Im Januar 1791 beendet, wurde das Stück von den Schauspielern des Théâtre Français sofort angenommen. Gleichwohl verschob sich die Aufführung. Es war in der Zeit, da die Theater-Privilegien aufgehoben und die Theaterfreiheit proclamirt wurde. Beaumarchais benutzte dies, um aufs Neue für die Autorenrechte in den Kampf gegen die Schauspieler zu treten. Dies führte natürlich zu einem Bruche mit diesen, der ihn nöthigte, sein Stück wieder zurückzuziehen. Er übertrug die Aufführung einer kleinen Truppe, welche mit seiner Unterstützung ein Theater, das Théâtre du Marais, eröffnet hatte. Schwach gespielt, hatte es auch nur einen schwachen Erfolg, der aber einen bedeutenden Aufschwung nahm, als es im Jahre 1797 von den wieder versöhnten Comédiens Français dargestellt wurde.

Das Verhältniß Beaumarchais' zur Revolution kann hier nur berührt werden. Es genügt darauf hinzuweisen, daß er seit 1796, obschon im Auftrage der Regierung in's Ausland gegangen, von dieser als Emigrirter behandelt, sein Vermögen mit Beschlag belegt und seine Frau und Tochter vor Gericht gezogen wurden. Nur durch den Sturz der Terroristen entgingen diese dem Tode. Beaumarchais kehrte am 5. Juli 1796 aus seinem Exil zu seiner Familie zurück, fand aber sein Haus ruinirt, seinen Garten verwüstet, seine Papiere eingezogen, sein Vermögen confiscirt. Auch dieser Glückswechsel beugte ihn nicht. Er rief die alte Kampflust, den alten Unternehmungsgeist in ihm wach. Er errang sich durch seine Vertheidigungsschrift: Mes six époques aufs Neue die Gunst des Publikums, auch gelang es ihm nach und nach einen Theil des ihm geraubten Vermögens zurückzuerkämpfen. Er starb am 9. Mai 1799.

Die Bedeutung von Beaumarchais' Lustspielen, der Fortschritt, der in ihnen sich zeigte, ist in den Wirkungen aufs Tiefste empfunden und zum Theil auch anerkannt worden; eine unmittelbare, ihm einiger-

maßen ebenbürtige Nachfolge hat Beides aber nicht herbeizuführen vermocht. Die zwei bedeutendsten Lustspieldichter des neunten Decenniums des 18. Jahrhunderts neben ihm waren Collin d'Harville und Fabre d'Eglantine.

Jean François Collin d'Harville*) wurde am 30. Mai 1755 zu Ménoisins geboren. Nachdem er die Rechte studirt, wendete er sich den Hängen seines Geistes nachgebend, ganz der Schriftstellerei zu. Das Lustspiel L'inconstant (1784) war sein dramatisches Erstlingswerk. Es hatte nur einen getheilten Erfolg; ein voller ward 1788 seinem Optimiste zu Theil. Der Dichter zeichnete seinen eigenen Charakter darin. Die Güte, Milde und Liebenswürdigkeit desselben tritt auch aus seinen Châteaux d'Espagne und Le vieux célibateur gewinnend hervor. Letzterer erschien mitten in der Zeit des Terrorismus und bildete dazu einen ergreifenden Gegensatz. Fast all seinen Stücken fehlt es aber an eigentlicher Komik. Es sind Charaktergemälde, die, ohne larmoyant zu werden, Herz und Gemüth zu befriedigen suchen. Sein Optimiste führte einen Bruch zwischen ihm und Fabre d'Eglantine herbei, der ihn in der Vorrede zu seinem Philinte de Molière in einer Weise angriff, die ihn unter den damaligen Verhältnissen leicht aufs Schaffot bringen konnte. Ein Freund Ducis' und Andrieux', wurde er von beiden besungen. Er starb am 24. Februar 1806.

Philippe François Nazaire Fabre, geboren 28. December 1755 zu Carcasonne, legte sich den Namen d'Eglantine nach dem Preise der wilden Rose bei, den er schon früh bei den jeux floraux gewann. Er wendete sich später der Bühne zu, die er als Schauspieler in Genf, Lyon und Brüssel betrat. Nach seiner Uebersiedlung nach Paris, 1785, widmete er sich der Schriftstellerei und der Politik. Sein dramatisches Hauptwerk ist das fünfaktige Verslustspiel: Le Philinte de Molière ou la suite du misanthrope. Er geißelt darin den Egoismus der civilisirten Gesellschaft. Philinte ist hier völlig zum Egoisten geworden. Doch hatten auch seine übrigen Stücke Erfolg, besonders L'intrigue épistolaire (1792), Le convalescent de qualité, Les précepteurs und Le presomptueux ou L' heureux imaginaire. Heute sind sie freilich völlig vergessen. Fabre verfolgte in seinen Stücken die von Diderot und Beaumarchais eingeschlagene Richtung des mora-

---

*) Sein Théâtre, herausgegeben von L. Moland. Paris 1876.

lisirenden Rührdramas, obschon seine eigne Moral die bedenklichsten Lücken zeigte. Er gehörte zu den exaltirtesten Männern der Revolution und stimmte für den Tod Ludwigs XVI. Obschon selber ein Geldspeculant der schlechtesten Sorte und der Bestechung beschuldigt, klagte er als Mitglied des Wohlfahrtsausschusses die Wucherer im Nationalconvent an. Er gehörte zur Partei Danton's und Desmoulin's. Sie desavouirten ihn jedoch, als er in ihren Sturz mit verwickelt, mit ihnen auf demselben Schaffot hingerichtet wurde. (5. April 1794). Seine Oeuvres melées erschienen Paris 1802.

Wie die beiden vorgenannten Dichter ragten auch noch einige ältere, dem Lustspiel angehörende, in die Revolutionszeit herein; so Nicolas Chamfort*) (1741—94), welcher schon 1764 mit dem Lustspiel La jeune indienne debutirte und besonders mit dem satirischen Lustspiel Le marchand de Smyrne großen Beifall erhielt. 1776 bestieg er mit Mustapha et Zéangir sogar den Kothurn. Es ist eine nicht ganz unglückliche Nachahmung des Bajazet und der Zaire. Chamfort schrieb auch einen Précis de l'art dramatique ancien et moderne (Paris 1808) und mit dem Abbé de la Porte einen Dictionnaire dramatique (1776). — Auch Desfontaines Lavallier (1733 bis 1825) mit seinen Vaudevilles, Paraden und patriotischen Scenen, sowie Carbon de Flins des Oliviers (1757—1806), wegen seiner späteren politischen Gelegenheitsstücke, mag hier genannt werden.

X.

Das Drama der Revolutions- und der Kaiserzeit.

Ursachen der Revolution. — Politische Bedeutung der Theater. — Die Theaterfreiheit. — Die politischen Glegenheitsstücke und patriotischen Gesäuge. — Kampf der Parteien in den Theatern. — Die Tragiker: Marie Joseph Chénier; Vincent Arnault; Lemercier; Raynouard. — Die Lustspieldichter: Andrieux; Duval; Picard; Pigault Lebrun; Etienne. — Die kleinen Theater und ihre Spiele. — Das Melodrama: Pixérécourt; Caigniez; Ducange.

Die Revolution, von langer Hand vorbereitet, so daß schon Ludwig XV. in einzelnen Momenten den Zusammensturz der alten ge-

*) Ginguené gab 1795 die Werke desselben mit einem biographischen Vorwort heraus. — St. Beuve, Causeries du lundi. Bd. 4.

sellschaftlichen Ordnungen ahnte, sollte die sich immer wieder aufs Neue in gefährliche Selbsttäuschungen einwiegende Gesellschaft, zuletzt doch, wie fast ahnungslos, überraschen. Sie war nicht sowohl ein Kind der Aufklärung, als eine Folge der besonderen Form, welche diese unter dem Einflusse der die höheren Gesellschaftskreise der Hauptstadt beherrschenden Frivolität gewonnen, und des Mangels an einer einsichtsvollen starken Regierung, die sich derselben zu bemächtigen und sie in geregelte Bahnen zu lenken versucht und verstanden hätte. Denn jene Frivolität bewirkte einestheils, daß die Untersuchungen, welche die neuen Philosophen anstellten, nicht mit der nöthigen Umsicht, Strenge und Gewissenhaftigkeit angestellt wurden und man aus den hierdurch gewonnenen, zum Theil sehr unsicheren Erkenntnissen in der abstractesten Weise, ohne jede Rücksicht auf die concreten Verhältnisse des wirklichen Lebens, die weitgehendsten Folgerungen zog, ja daß man sich endlich bei ihrer Anwendung auf das letztere nicht selten der sophistischesten Mittel bediente. Sodann war jene Frivolität noch eine der Ursachen der schnellen und weiten Verbreitung von Anschauungen und Lehren, die doch gerade von denjenigen Klassen der Gesellschaft vorerst nur aufgenommen werden konnten und aufgenommen wurden, denen sie zunächst so gefährlich werden sollten, von den Kreisen der Vornehmen und Gebildeten, die sie theils als ein bloßes Spiel des Geistes und als gesellschaftliches Unterhaltungsmittel, theils zu wechselseitiger Bekämpfung ergriffen. Denn Geistlichkeit, Parlament und Adel lagen fast das ganze Jahrhundert um Einfluß, Vorrechte, Herrschaft, im Kampf miteinander, sowie mit dem Hof, was nicht am wenigsten zur Untergrabung des Throns und jeder Autorität beigetragen hat. Auch hatte keine einzige dieser verschiedenen Mächte eine sichere Stütze in der anderen, daher jede einzelne, wie wir dies schon an dem Parlamente gesehen, leicht zu Fall kommen mußte, wenn sich die übrigen Klassen der Nation, das Bürgerthum und der gemeine Haufe gegen dieselbe erklärten, zumal in der Armee ein genügender Schutz noch nicht lag. Was die Ausbreitung der radicalen Ideen bisher noch beschränkt hatte, war die Bildungslosigkeit der unteren Klassen. Allmählich fanden aber doch gewisse Schlagworte bei ihnen Eingang, die um so bereitwilligere Aufnahme fanden, je mehr sie den Interessen und der Nothlage derselben entsprachen, und um so gefährlicher zu werden drohten, je unverstandener und urtheils-

loser sie ergriffen, je willkürlicher sie auf die Verhältnisse des Lebens angewendet wurden. Sie waren später im Munde der Demagogen eine furchtbare Waffe, mit der sie die Leidenschaften der von ihnen geblendeten Menge aufs Heftigste aufzuregen und fortzureißen verstanden.

Die Censur und die willkührlichen Verbote des Königs, welche, wie wir bei Beaumarchais sahen, den davon betroffenen Stücken gelegentlich eine Wichtigkeit gaben, die sie ohnedies nicht gehabt haben würden; die Wirkungen, welche einzelne Stellen derselben in dessen Folge auf die Zuschauer ausübten, hatten nicht nur die Dichter und Schauspieler, welche die älteren tendenziösen Stücke, selbst wenn sie wie Guillaume Tell, bei ihrem ersten Erscheinen keinen Erfolg gehabt, wieder hervorsuchten oder ähnliche Stücke schrieben, sondern auch die Parteimänner und Demagogen, die politische Bedeutung erkennen lassen, welche die Bühne gewinnen konnte. In der That wurde sie während der Revolution, ja selbst noch während des Directoriums, des Consulats und des Kaiserreichs in diesem Sinne als Macht für deren Zwecke, benutzt, besonders seit Aufhebung der den Bühnen bisher auferlegten Armensteuer und der Theaterprivilegien, 1791; was die Zahl der Pariser Theater vorübergehend auf 60 anwachsen ließ, bis Napoleon I. 1807, die damals noch vorhandenen 27 Theater auf acht wieder einschränkte. Denn die Concurrenz, welche dieselben sich machten, rief nicht nur eine Zahl ganz neuer und eigenthümlicher Formen des Dramas, wie z. B. das Melodrama, in's Leben, sondern ließ sie auch in mannichfaltiger Weise um den Beifall der verschiedenen einander bekämpfenden Parteien buhlen. In dieser Zeit kamen die politischen Tendenz- und Gelegenheitsstücke auf, von denen Le reveil d'Epiménide à Paris ou les étrennes de la liberté (1790) von Carbon de Flins eines der frühesten ist, sowie die patriotischen Gesänge, von denen damals die Theater allabendlich ertönten und worin sich besonders das Théâtre Favart und das der Rue Feydeau zu überbieten suchten.*)

Gleichwie zur Zeit, da die Stimmung noch eine überwiegend

*) Von den Gelegenheitsstücken seien hier nur hervorgehoben: Le siége de Lille (1792) von Kreutzer; Le reveil du peuple (1793) von Trial d. j.; Le premier martyr de la république (1793) von Blasius; Le triomphe de la république (1793) von Gossec; Le mariage patriotique (1793) von Deshayes; La

royalistische war, den royalistischen Tendenzstücken schon revolutionäre zur Seite gingen, die das Königthum verhaßt und verächtlich zu machen strebten, so traten selbst in der Zeit des blutigsten Terrorismus neben den Stücken der äußersten revolutionären Zügellosigkeit auch solche von royalistischer oder doch antirevolutionärer Tendenz, wie L'ami des lois des Laya (3. Januar 1793) hervor. Daneben fehlte es aber auch nicht an Novitäten, welche, wie wir dies schon an der Mère coupable des Beaumarchais und an den in diese Zeit fallenden Lustspielen Collin d'Harville's gesehen, sich von jeder politischen Tendenz und Farbe freihielten. Zu ihnen gehört Legouvé's*) Abel (1792), ein ganz einzig dastehendes Stück, welches unter dem Einfluß der Geßner'schen Dichtung und der Tramelogedia Abele Alfieri's entstanden zu sein scheint. Auch die erfolgreiche Aufnahme, die Kotzebue's Menschenhaß und Reue fanden, und die kaum derjenigen nachstand, welche den Schiller'schen Räubern (1792) zu Theil worden war, gehört mit hierher. Diese Erscheinungen erklären sich theils aus dem Bedürfnisse, welches ein großer Theil des Publikums empfand im Theater nicht neue Aufregungen, sondern Erholung von den Erschütterungen und Schrecken des Tages zu suchen, theils aber auch dadurch, daß es von 1793 an, bei dem raschen Wechsel der herrschenden Parteien, sowohl für den Dichter, wie für den Schauspieler, ja selbst für den Zuschauer immer gefährlicher wurde, Stücke von prononcirter politischer Gesinnung zu schreiben, zu spielen, ihnen Beifall zu spenden oder sie auch nur zu sehen. So wurde Laya wegen seines Ami des lois gerichtlich verfolgt. Nach einer Vorstel-

rosière républicaine (1793) von Grétry; La prise de Toulon (1794) Les épreuves du republicain (1794) von Champein; Josephe Barra (1794) von Grétry; Les vrais sansculottes (1794); La réunion du 10 août (1795) von Porte; La journée du 10 Août 1792 (1795) von Kreutzer; Le souper des Jacobins (1795) von Arnac Charlemagne; Le pompe funèbre du général Hoche (1797) von Cherubini. Von den Gesängen: Veillons au salut de l'empire nach einer Melodie d'Alayrac's; die Marseillaise des Rouget de l'Isle; Le chant du départ von Marie Joseph Chénier und Méhul; L'offrande à la liberté von Gossec; Le chant de vengeance von Rouget de l'Isle.

*) Gabriel Marie Jean Legouvé, der Vater des mit Scribe öfter zusammenarbeitenden Dichter dieses Namens, am 23. Juni 1764 zu Paris geboren, am 20. October 1812 gestorben, schrieb noch zwei andere Dramen, Epicharis ou la mort de Néron (1793) und La mort de Henri IV, welche als gut gebaute, rhetorische Exercitien im Stile der classischen Richtung charakterisirt werden.

lung der Paméla des François Neufchateau, in welcher sich die Schauspieler reactionäre Anspielungen erlaubt hatten, wurden diese gefänglich eingezogen, ihr Theater geschlossen, ein Theil von ihnen zum Tode verurtheilt und nur durch Zufall gerettet. 1795 erregte eine Stelle des Cajus Gracchus von Chénier, der doch 1792 einen Sturm revolutionärer Begeisterung hervorgerufen hatte, in solchem Grade den Unwillen des anwesenden Conventsmitgliedes Billaud Varennes, daß er emporsprang und dem applaudirenden Parterre mit der Faust drohte. Die Nennung seines Namens war hinreichend, daß sich der Saal leerte und die Schauspieler die Vorstellung abbrachen. Am nächsten Tage wurde das Stück denuncirt.

Marie Joseph de Chénier*) war der Sohn des französischen Staatsmanns und Gelehrten Louis Chénier, welcher 1753—64 als französischer Generalconsul in Konstantinopel amtirte, wo Joseph, gleichwie sein um zwei Jahre älterer Bruder Marie André, der berühmte Gründer einer neuen lyrischen Dichterschule, am 28. August 1764 geboren wurde. Er empfing seine Ausbildung im Collège de Navarre zu Paris, trat früh in den Kriegsdienst, den er jedoch nach zwei Jahren schon wieder aufgab, um sich fortan fast ausschließlich der Literatur zu widmen. Er versuchte sich zunächst in der lyrischen Dichtung, für die er jedoch das Talent seines Bruders nicht hatte. Daher er auch bald eine andere Richtung einschlug. Schon im Sommer 1785 machte er sein erstes theatralisches Debut mit Edgar ou le page supposé, aber ohne Erfolg. Auch sein nächster Versuch, die Tragödie Arzémire, war nicht glücklich. Besonders ward sie bei Hof verächtlich behandelt. Doch auch die Kritik spielte dem Dichter aufs übelste mit. Chénier, gekränkt und gereizt, legte den Adelstitel ab und schloß sich den freiesten Geistern der Hauptstadt an. 1788 hatte er dem Theater bereits wieder zwei neue Stücke übergeben: Henri VIII. und Charles IX., welche jedoch, und nicht mit Unrecht, zurückgewiesen wurden. Das Königsthum war darin aufs Gehässigste dargestellt und die Art und Weise, wie Chénier die Aufführung derselben doch endlich durchsetzte, läßt deutlich erkennen, daß es in revolutionärer Absicht ge-

*) St. Beuve, Causeries du lundi. — Julian Schmidt, Geschichte der franz. Literatur seit der Revolution 1789. Leipzig 1858. I. S. 111. Siehe auch die Einleitung Arnault's zu den Oeuvres des Dichters. Paris 1824—26. 8 Bde.

schah. Es war am 9. August 1789 bei Aufführung eines Stückes von Fontenelles, als es von allen Seiten Placate ins Publicum regnete, in welchen die Frage aufgeworfen wurde, warum das Theater dem Publikum so lange Chénier's patriotische Tragödie Charles IX. vorenthalte. Danton, der zugegen und ohne Zweifel im Einverständnisse war, fuhr auf, um mit Donnerstimme dieselbe Frage an die auf der Bühne befindlichen Schauspieler zu richten Fabre d'Eglantine und Collot d'Herbois stimmten mit ein. Es entstand eine ungeheure Aufregung, die sich vom Theater auf die Stadt übertrug. Die Folge war, daß das Stück nun wirklich, am 4. November, zur Aufführung kam und diese zu einem politischen Ereignisse wurde. Mirabeau und Danton leiteten den Applaus, indem sie die aufregendsten Stellen des Stücks hierdurch heraushoben. Das wunderbare Spiel Talma's, dessen Erscheinung aufs Unheimlichste an die bekannten Bilder von Karl IX. erinnerte, brachte eine ungeheuere Wirkung hervor, welche durch die leidenschaftliche Rhetorik des Stücks noch gesteigert wurde. Der Einsegnung der Dolche folgte ein Applaus, welcher die Vorstellung auf zehn Minuten ganz unterbrach. „Wenn Figaro den Adel getödet," soll Danton gerufen haben, „so wird Karl IX. das Königthum tödten!" Der Dichter wurde im Triumphe nach Hause gebracht. Er hat nie einen größeren wieder gefeiert, obwohl sein Heinrich VIII. und sein Cajus Gracchus ebenfalls großen Erfolg hatten. Er erschien jedoch in keinem andren so wie hier auf der Höhe der Situation. Die revolutionäre Bewegung, die ihn mit seinem Bruder für längere Zeit völlig entzweit hatte, begann ihn zu überwachsen. Der Terrorismus der Jacobiner stieß ihn zurück. In seinem Fénélon trat diese Wandlung entschiedener hervor. Er wurde verdächtig. Man unterwarf daher sein nächstes Stück, den Timoléon (1793) einer strengen Censur. Es wurde verboten, er mußte es selber in's Feuer werfen. Doch gelang es ihm, ein Exemplar desselben zu retten, so daß es doch noch gespielt worden ist (am 9. Thermidor). Aus dieser Zeit stammt auch der von Méhul componirte, von ihm gedichtete Chant du départ. Joseph, der seinen Bruder trotz ihrer Gegnerschaft, im Jahre 1793 vor den ihm drohenden Verfolgungen geschützt hatte, bedurfte nun selber des Schutzes. Ja, man glaubt, daß, als André im Jahre 1794 verhaftet wurde, dies auf einer Namensverwechslung mit seinem Bruder beruhte. Die Gegner haben Joseph sogar vorgeworfen, den Tod André's veranlaßt

zu haben. Jenes ist zweifelhaft, dieses sicher Verleumdung. Chénier wies letztere in seiner Satire Epitre sur la calomnie mit Erfolg zurück. Es gereicht seinem Charakter ferner zur Ehre, daß er sich weder dazu hergab, Marat zu verherrlichen, was man ihm zumuthete, noch sich zu einem Werkzeuge Napoleons zu erniedrigen. Er schloß sich vielmehr unter letzterem der Opposition an und wurde dafür 1802 aus dem Tribunat gestoßen. Inzwischen hatte er die dramatische Dichtung ganz mit der Satire vertauscht und errang sich mit seinen gegen Chateaubriand und die kirchliche Reaction gerichteten Nouveaux Saints (1802) auch hierin große Erfolge. Er versuchte daher wieder den Kothurn zu besteigen. Zuerst auf Veranlassung Fouché's in seinem Cyrus (1804), welcher für die Krönungsfeierlichkeiten des Kaisers bestimmt war, aber durch einige mahnende und warnende Stellen den Unwillen desselben in solchem Grade erregte, daß die Aufführung unterblieb. Sodann im Tiberius, der aber erst 33 Jahre nach seinem Tode (10. Jan. 1811) also 1844, zur Aufführung kam. Es ist das reifste seiner Stücke und Napoleon, der es sich von Talma vorlesen ließ, sprach seine Anerkennung aus. Gleichwohl verbot er die Aufführung. Chénier rächte sich in seiner Epistel an Voltaire, die sich mit glühendem Haß gegen die Willkürherrschaft erhob. Dem Dichter wurde dafür seine Stelle als Generalinspector des Unterrichts, mit der ihn der Kaiser betraut gehabt hatte, entzogen. Die Organe der Regierung griffen ihn aufs Heftigste an. Trotz bitteren Mangels ertrug aber Chénier diese Unbill mit Gelassenheit und mit Würde. Erst die Krankheit seiner Mutter zwang ihm einen Brief an den Kaiser ab, worin er in edlem Tone dessen Hilfe in Anspruch nahm. Napoleon überwies ihm eine Pension. Diese Erfahrung verwandelte seine Lebensauffassung. Er wurde jetzt duldsam und milde; was auch die Veranlassung sein mochte, daß ihm die Academie, deren Mitglied er seit 1802 war, die Bearbeitung eines Tableau de la littérature depuis 1789 übertrug.

Man hat Chénier den bedeutendsten der dramatischen Dichter der Revolutionsperiode genannt und in gewissem Sinne war er das auch. Seine Rhetorik, die sich noch ganz in den Formen der Voltaire'schen Tragödie bewegte, übertraf die aller anderen Dichter der Zeit an leidenschaftlicher Glut, womit er eine große theatralische Verve verband. Er war, wie aus seinem Discours sur le théâtre françois hervorgeht, ein entschiedener Vertheidiger des Academismus

ein heftiger Gegner Shakespeare's, obschon er, sowohl von diesem zu seinem Brutus und Cassius, wie von Schiller zu seinem Philippe II. angeregt wurde. Mad. de Staël urtheilte über ihn: Chénier war ein Mann von Geist und Phantasie, aber so von Eigenliebe beherrscht, daß er sich selbst bestaunte, statt an seiner Vervollkommnung zu arbeiten."

Mit den republikanischen Ideen und der Republik, die man mehr und mehr, wenn auch nur äußerlich, nach römischem Vorbilde modelte, kam nicht nur das Bürgerthum, sondern auch das Römerthum in die Mode, bis dieses zuletzt im Geschmacke der Zeit völlig obsiegte. Ganz waren die Römerdramen ja nie von der Bühne verschwunden, doch gehörten z. B. die Stoffe der Chénier'schen Dramen bis zu seinem Cajus Gracchus (1792) alle der neueren Zeit an. Antoine Vincent Arnault*), am 22. Januar 1766 zu Paris geboren, trat dagegen sofort mit einem Römerdrama, Marius à Minturne (1791), hervor, das großen Erfolg hatte und bei einer Untersuchung, in die er gerieth, auch seine Freisprechung bewirkte. Seine nächsten Stücke: Lucrèce (1792) und Cincinnatus (1793) waren ebenfalls Römerstücke. Sie alle zeichneten sich durch die Strenge des Stils aus, der nur die historischen Leidenschaften zuließ, die Liebesepisoden und Vertrauten ausschloß (Marius enthielt keine einzige Frauenrolle) und die rhetorische Phrase von sich abwies. Dagegen ist freilich die dramatische Bewegung in diesen Stücken gering. Gegen die Terroristen verhielt sich auch Arnault gegnerisch. Er griff sie muthig in seinen Epigrammen an; gegen Napoleon dagegen anfänglich vorsichtig. Er übernahm zwar 1797 den Auftrag, die jonischen Inseln zu organisiren, lehnte dann aber jeden weiteren Antheil an der Regierung ab. Seine in diese Zeit fallenden Tragödien behandeln meist, wie gleich sein berühmtestes Werk: Blanche et Montcassin ou les Vénitiennes neuere Stoffe. Napoleon, der sich fortdauernd für ihn interessirte, soll auf die Composition dieses Stücks, das die Geschichte zweier Liebenden behandelt, welche der Staatsinquisition zum Opfer fallen, einen wie man sagt wohlthätigen Einfluß ausgeübt haben. Geoffroy hat freilich sehr viel gegen dasselbe einzuwenden. Er tadelt den Gegenstand, den barba-

*) Julian Schmidt, a. a. O. I. 125. — Arnault, Souvenier d'un sexagénaire. Paris 1833. — Geoffroy, a. a. O. 444. — Seine Oeuvres erschienen Paris 1824.

rischen Ausgang und die Mängel des Stils. 1804 wurde Arnault vom Kaiser zum Generalsecretär des Universitätsraths ernannt. Von dieser Zeit an zog er sich länger vom Drama zurück, erwarb aber neue Erfolge auf dem Gebiete der Fabel, der er, vom Epigramme ausgehend, in welchem er Meister war, eine ganz neue Form gab. Er blieb Napoleon, dessen Leben er schrieb (1822), auch im Unglücke treu, verlor in Folge davon nach dessen Sturz seine Stelle, und mußte 1816 sogar das Land verlassen. Dies war vielleicht mit der Grund, warum er die dramatische Dichtung jetzt wieder aufnahm. Sein Germanicus, den er 1817 von Belgien aus an das Théâtre français sandte, rief bei der Aufführung einen heftigen Kampf der Parteien hervor. Auch später, nach seiner 1819 erfolgten Rückkehr, gab er noch wiederholt seinen dramatischen Neigungen nach, ohne doch einen ausdauernden Erfolg zu erzielen. Obschon er den classischen Formen treu blieb, gewann in seinen letzten Stücken, Guillaume de Nassau (1826) und Les Guelfes et les Ghibelins, die romantische Strömung der Zeit doch einigen Einfluß. 1833 gab er die für die Geschichte seiner Zeit höchst werthvollen Souvenirs d'un sexagénaire, so wie zwischen 1824—27 seine gesammelten Werke heraus. Er starb hochgeehrt am 16. September 1834 zu Godeville bei Havre.

Zu den bedeutenderen und fruchtbareren der in der Revolutionszeit aufstrebenden tragischen Dichter, gehört ferner Louis Jean Nepomucène Lemercier*), am 21. April 1773 zu Paris geboren. Auch er ragt, wie Arnault, bis tief in die nächste Periode hinein. Seine Dramen vertheilen sich auf die zwischen 1788 (Méléagre) und 1830 (Les serfs polonais) liegenden Jahre. Ein Freund der Freiheit, war er zugleich ein Gegner ihrer Excesse, was sich unter Andrem aus dem Lustspiele Le tartuffe révolutionaire erkennen läßt. Für sein Hauptwerk gilt gewöhnlich der Agamemnon (1796). Das Stück ist gut gebaut, die Charaktere sind verständig entwickelt. In der Sprache macht sich, um mit Julian Schmidt's Worten zu reden, die Atmosphäre der Revolution bemerklich, sie ist kraftvoll. Der Erfolg war in der Tragödie der bedeutendste des ganzen Zeitraums. Ein wesentlicher Fortschritt läßt sich jedoch nicht in ihm nachweisen. Er schließt sich im

---

*) Victor Hugo, Discours de réception à l'académie. — Julian Schmidt a. a. O. I. 133. — Royer, a. a. O. V. 26.

Ganzen doch noch der traditionellen Form der classischen Tragödie wieder an. Bemerkenswerther in dieser Beziehung ist Pinto ou la journée d'une conspiration, ein fünfactiges Prosadrama, welches jedoch erst 1834 mit großem Erfolge zur Aufführung kam. Lemercier gedachte damit sogar die folle journée noch zu überflügeln. Es behandelt die Erhebung des Herzogs von Braganza durch die Revolution auf den portugiesischen Thron. Der Dichter hat darin in geschickter Weise komische und tragische Elemente mit einander verbunden. Es war ein Versuch, die wieder zur Herrschaft gekommene Regelmäßigkeit zu durchbrechen. Der Dichter erneuerte ihn in seiner Démence de Charles VI. und in seinem Colomb (1809), dem er den Titel comédie Shakespearienne gab. Von A. W. Schlegel freudig begrüßt, zog er dem Dichter bei seiner Aufnahme in die Academie (1810) dagegen eine Zurechtweisung des Grafen Merlin, der ihn begrüßte, zu. Ungleich größere dramatische und tragische Kraft zeigte sich in der 1816 erschienenen Tragödie Frédegonde et Brunéhaut. Die dämonische Leidenschaft der Heldin, die aus tiefster Niedrigkeit zum Throne erhoben wird, bewog die Rachel sogar, das Stück, und nicht ohne Erfolg, 1842 wieder aufzunehmen. Nicht minder verdient auch noch Richelieu ou la journée des dupes hier Erwähnung, eines der ersten bedeutenderen Beispiele des poetischen Intriguenspiels. Julian Schmidt tadelt, daß die darin dargestellte Genialität allzusehr auf Kosten der Moral in's Licht gestellt werde, erkennt aber die Geschicklichkeit in der Führung der Intrigue an. Das Stück lag von 1804, dem Entstehungsjahr, bis 1828 unter ministeriellem Siegel. Neben verschiedenen andren Dramen, die Lemercier später noch dichtete, erschien 1823 eine Bearbeitung der Rowe'schen Jane Shore von ihm. Sogar im Melodrama versuchte er sich wiederholt.

Lemercier war eine freimüthige Natur. Als Napoleon im Begriff stand, sich zum Alleinherrscher aufzuwerfen, soll er diesem gesagt haben, daß er in dem Bette der Bourbonen, welches er sich zurecht mache, keine zehn Jahre schlafen werde. Auch schickte er nach der Erklärung des Kaiserreichs den Orden der Ehrenlegion zurück. Napoleon erwiederte dies dadurch, daß er dem Erscheinen der Stücke des Dichters, wie ich zum Theil schon berührt habe, die größten Schwierigkeiten in den Weg legen ließ. Doch hörten, wie wir gesehen, auch unter der nächsten Regierung die Chicanen der Censur nicht

gegen ihn auf. Er rächte sich mit dem Vorspiele Dame Censure, welches er 1821 seinem Lustspiele Le corrupteur vorausschickte. Lemercier schrieb auch einen Cours analytique de littérature générale (Par. 1817. 4 Bde.) Nach seinem am 7. Juni 1840 erfolgten Tode nahm Victor Hugo seine Stelle in der Academie ein, dessen Aufnahme er sich jederzeit mit Entschiedenheit widersetzt hatte.

Ein ungewöhnliches Aufsehen machte die am 14. Mai 1805 zur Aufführung gelangte Tragödie Les Templiers von Reynouard, welche denselben Stoff, wie Werner's „Söhne des Thals" behandelt,. den Zuschauer aber in eine völlig andere Welt der Anschauungen und Empfindungen, wie dieser, versetzt.

François Juste Marie Reynouard*), am 18. September 1761 zu Brignolles in der Provence geboren, gehört zu den bedeutendsten Forschern auf dem Gebiete der französischen Sprache und Poesie, besonders auf dem seines engeren Vaterlandes. Als dramatischer Dichter erhob er sich zwar zu keiner höheren Bedeutung, obschon er zu seiner Zeit auch als solcher gefeiert wurde und der Erfolg seiner Templiers ihm die Aufnahme in die Academie eintrug. Reynouard schloß sich darin den Dichtern der Regelmäßigkeit an und hatte sich die Sprache Corneille's mit ihren epigramatischen Schlagworten und zugespitzten Antithesen zum Vorbild genommen. Napoleon, der gegen das Stück manches einzuwenden hatte, gab ihm bei späterer Gelegenheit, bei seiner von der Censur verbotenen Tragödie Les états de Blois, einige Rathschläge, die Reynouard auch befolgte. In dieser Gestalt kam sie 1810 zu St. Cloud zur Aufführung. Sie gefiel anfänglich nicht, gewann sich jedoch später noch Anerkennung. In der Ausgabe von 1814 spricht sich Reynouard schon für die Nothwendigkeit einer freieren Bewegung des französischen Dramas aus. Er fordert darin seine Landsleute auf, die Literatur der anderen Nationen mehr zu studiren. Auch erkannte er von allen Einheiten nur die des Grundgedankens an. Es ist kaum zu bezweifeln, daß diese Winke auf die Entwicklung des späteren romantischen Dramas nicht ganz ohne Einfluß geblieben sind. Um so schärfer glaubte sich Reynouard aber gerade gegen die Neuerungen aussprechen zu sollen, welche letzteres mit sich brachte, zumal, wie er sagt, von allen Einheiten die sittliche

*) Julian Schmidt, a. a. O. I. 128.

von den Romantikern am meisten verletzt werde. Reynouard hinterließ bei seinem, am 27. October 1836 zu Passy erfolgten Tode noch verschiedene andere dramatische Arbeiten.

Von den übrigen tragischen Dichtern des Zeitraums mögen noch Collot d'Herbois (1750—96), Jean Laya (1761), dessen Ami des loix schon erwähnt wurde, mit seinem Falkland ou la conscience, welcher durch das Spiel Talma's Aufsehen erregte und Luce de Lancival mit seinem Hector erwähnt werden.

Obschon die Tragödie, besonders während des Kaiserreichs weit höher im Ansehen stand, als das Lustspiel, sind hier die Talente doch zahlreicher und fruchtbarer. Auch hier aber fehlt ein wirklich bedeutendes Talent, das einen entschiedenen Fortschritt in der Entwicklung der Gattung bezeichnete. Auch das Lustspiel gerieth wieder in die alten academischen Fesseln.

Hier ist zunächst Jean Stanislaus Andrieux*), geb. am 6. Mai 1759 in Straßburg, zu nennen. Er kam früh nach Paris, widmete sich hier dem Rechtsfach, betrieb aber nebenbei auch die Schriftstellerei. Bereits 1781 trat er mit dem Lustspiel Anaximandre hervor. Von royalistischer Gesinnung, nahm er 1793 seine Entlassung aus dem Staatsdienst, in dem er schon zu höheren Aemtern emporgestiegen war, um sich mit seinem Freunde Collin d'Harville in die Muße des Privatlebens zurück zu ziehen, die er ausschließlich literarischen Arbeiten weihte. Der Umschwung der Verhältnisse rief ihn 1795 aber wieder in den Staatsdienst zurück. Er wurde zum Richter im Cassationstribunale und 1798 zum Mitglied der Fünfhundert erwählt. 1802 gab er jedoch zum zweiten Mal seine Stellungen auf. „On ne s'appuit que sur ce qui résiste“ soll er Napoleon geantwortet haben, als dieser sich über Mangel an Gefügigkeit bei ihm beschwerte. Das Amt eines Censors, das ihm der Kaiser dann anbieten ließ, wies er zurück. Wohl aber nahm er die Stelle eines Bibliothekars bei Joseph Bonaparte, sowie beim Senate an. 1814 wurde er zum Professor der Literatur am Collège de France ernannt, in welcher Stellung er bis zu seinem, am 10. Mai 1833 erfolgenden Tode verblieb. Er war ein beredter Vertheidiger des Classicismus und einer gesunden Moral,

---

*) Chénier, Tableau de la littérature française depuis 1789—1808. — Taillandier, Notices sur Andrieux. Paris 1850. — Julian Schmidt, a. a. O. I. 142. — Oeuvres de Andrieux. Paris 1818—33. 4 Bde.

ein entschiedener Gegner der romantischen Schule. 1829 ward er auf Lebenszeit zum Secretär der Academie erwählt, der er schon länger angehörte. Von seinen vielen dramatischen Arbeiten, die zum Theil wie Le souper d'Anteuil; Helvétius; Le trésor; La comédienne und Le manteau viel Glück machten, werden Les étourdis, Lustspiel in 3 Akten, ganz allgemein für das Beste erklärt. Die Idee ist einfach genug. Der Etourdi ist ein junger Mann, welcher sich todt stellt, damit sein Onkel die Schulden für ihn bezahle. Der Dichter hat aber verstanden, seinem Gegenstande eine Fülle des amusantesten Details abzugewinnen, worin überhaupt seine Stärke besteht. Feinheit des Geistes ist seine Haupteigenschaft. Tieferes Gefühl und Leidenschaft sind ihm fremd. Seine Stücke sind sämmtlich in Versen geschrieben, auf die er viel Sorgfalt verwendete. Als Dramatiker aber war er kaum mehr als ein mittelmäßiges Talent.

Letzteres gilt auch von Alexandre Duval*), geb. 1767. Nachdem er den amerikanischen Freiheitskrieg mitgemacht hatte, wendete auch er dem Theater sich zu. Zunächst, 1791, wurde er Schauspieler, ein Beruf, den er aus Gesundheitsrücksichten bald wieder aufgab; später auch Bühnendichter. Von den 49 Stücken seiner in 9 Bänden erschienenen Komödien, die fast alle in Versen geschrieben sind, haben sich nur ein paar kleine Nachspiele auf der Bühne erhalten. Er gerieth schon bei Lebzeiten in Vergessenheit, was ihn zu heftigen Klagen über Undankbarkeit hinriß. Den ersten Erfolg hatte er mit seinem Edouard en Ecosse erzielt, größeren noch mit Le tyran domestique (1805) und La fille d'honneur (1818), in welcher Melle Mars excellirte. Zu seinen besten Arbeiten gehören Le chevalier d'industrie, La femme misanthrope und La jeunesse de Henri V. 1808 ernannte ihn Napoleon zum Director des Theaters Louvois, dann zu dem des Odéon. Die Leichtigkeit seines Talents war zum Theil mit die Ursache des Mangels an Vertiefung. Es fehlte seinen Arbeiten zwar nicht an einer gewissen Schärfe der Lebensbeobachtung, an Heiterkeit und an Witz, aber an jeder Erhebung. Seine Sprache, durch die metrische Behandlung gehemmt, ist fast immer gewöhnlich. Er war ein Anhänger der academischen Richtung, ein Vertheidiger der Moral und ein entschiedener Gegner der Romantiker, die er aufs heftigste angriff. Er starb 1842.

---

*) Royer, a. a. O. V. 178.

Auch Louis Benoît Picard*) (geb. 29. Juli 1769 zu Paris) war von diesem Geiste beseelt. Er bewegte sich jedoch nicht in derselben Enge. Ein leichtbewegliches Talent, schlug er eine etwas freiere Richtung ein, was sich schon daraus erkennen läßt, daß er seine Lustspiele nicht durchweg in Versen schrieb. Seine Prosacomödien sind weitaus die besseren. Mit Le badinage dangereux trat er 1789 im Théâtre de Monsieur als Bühnenschriftsteller auf. Seinen Ruf begründete er 1791 mit Encore les menèchmes. 1797, demselben Jahre, in dem sein gerühmtestes, aber überschätztes Stück Mediocre et rampant (Schiller's Parasit) erschien, versuchte er sich auch noch als Schauspieler. Das geringe Talent, das er hierbei entwickelte, ließ ihn diese Carrière jedoch bald wieder aufgeben (1801); ein Entschluß, der wohl mit seiner in diesem Jahre erfolgenden Ernennung zum Mitgliede der Academie und zum Director des Theatre Louvois noch zusammenhing, welches seit seiner Gründung (1793) schon so viele Wandlungen durchlebt hatte. Auch die Opera buffa, welche drei Mal wöchentlich darin spielte, ward seiner Direction unterstellt, bis er 1804 mit der Administration der Académie de Musique betraut wurde, die bis 1816 in seinen Händen verblieb. Er übernahm nun die Leitung des Odéon dafür, von der er 1821 wieder zurücktrat. In dieses Jahr fällt auch sein letztes Stück: Les trois quartiers. Er starb 1828.

Picard hat an 80 Stücke geschrieben. Eine glückliche Beobachtungsgabe, natürliche Heiterkeit, die Kunst, das Lächerliche einer Situation zu entwickeln, sind die Vorzüge, welche diesen Schriftsteller auszeichnen, aber leider allzusehr mit Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit verbunden sind; daher man ihn öfter mit Kotzebue verglichen hat. Folgerichtigkeit und Angemessenheit der Charaktere und Handlung sind bei ihm nur vereinzelt zu finden. Seine Verse sind schwach und oft holperig, seine Sprache ist meist banal und da er mehr Sitten- als Charakterschilderer war, so konnten sich seine Stücke um so weniger länger auf der Bühne erhalten. In L'entrée dans le monde (1801) geißelt Picard die Unverschämtheit der Emporkömmlinge jener Zeit, ihre Gier nach Genuß; in Duhautcours ou le contrat d'union

*) St. Beuve, Causeries du lundi. 9. Bd. — Royer, a. a. O. V. 171. — Julian Schmidt, a. a. O. I. 145. — Seine Oeuvres erschienen von ihm selbst gesammelt 1812 in 6 Bdn.; 1821 in 8 Bdn.

die Spielwuth an der Börse. Später zog er sich mehr auf die Schilderung des Familienlebens zurück. Unter diesen Stücken zeichnet sich besonders La petite ville (1801) aus, eine Satire auf die Kleinstädterei. Sie ist in Prosa geschrieben. Der Erfolg rief die Provinciaux à Paris (1802) hervor. Les marionettes (1806) behandeln den Gegensatz zweier Menschen, von denen der eine plötzlich zu großem Glücke kommt, der andere aber gleichzeitig ruinirt wird. Dieses Stück trug dem Dichter eine Pension aus der Privatcasse des Kaisers ein; Geoffroy bespricht es sehr günstig. Auch Julian Schmidt zählt es zu den besten Arbeiten des Dichters.

Die derbere, der Posse zuneigende Form des Lustspiels wurde von einem anderen, nicht minder fruchtbaren Dichter, von Charles Antoine Guillaume Pigault de l'Epinoy, gen. Lebrun, geb. 8. April 1753 zu Calais, gepflegt. Eine der abenteuerlichsten Erscheinungen der Zeit, wurde er durch seine Liebeshändel wiederholt ins Gefängniß geführt. Sie brachten ihn auch zur Bühne, auf der er als Schauspieler eine nur mittelmäßige Rolle gespielt. Um so mehr gefiel er als Bühnenschriftsteller. Der Plan seiner Stücke ist meist verständig, die Charakterschilderung lebensvoll, der Ton aber niedrig, der Witz nicht selten plump und frivol. Nur eines seiner vielen Stücke, das einactige Les rivaux d'eux-mêmes (1793) hat sich noch auf der Bühne erhalten. Zu seiner Zeit fanden aber auch Le pessimiste (1789), Mon oncle Thomas (1797), Mr. Botta (1802), L'homme à projets und verschiedene andre seiner Lustspiele viel Beifall. Er starb am 24. Juni 1835.

Der bedeutendste und beliebteste Lustspieldichter des ganzen Zeitraums aber war Charles Guillaume Etienne**), geboren am 6. Januar 1778 zu Chamouilly (Haute Marne.) Er wendete sich 1796, arm wie er war, auf gut Glück nach Paris, fand auch bei einem Kaufmann ein Unterkommen als Buchhalter und widmete sich daneben der Schriftstellerei. 1799 wurde auf dem Théater Favart sein erstes Lustspiel, Le rêve, gegeben, welches, leicht und voll Geist, die Aufmerksamkeit der Kenner erregte. Er bildete nun in weiteren Versuchen seinen Stil und die Form immer sorgfältiger aus, ward immer

*) Seine Oeuvres complètes erschienen 1821—24. Paris 20 Bde.

**) St. Beuve, Causeries du lundi. VI. — Léon Thiesse M. Etienne, essai biographique 1853. — Seine Oeuvres erschienen Paris 1846. 4 Bde.

gewissenhafter in der Beobachtung, immer wahrer und lebensvoller in der Schilderung der Charaktere und Sitten. Mit La jeune femme colère (1804) errang er zuerst einen durchschlagenden Erfolg, der durch den seines Brueys et Palaprat (1807) aber noch weit überboten wurde, welches eine Episode aus dem Leben der beiden Dichter behandelt, die an sich zwar nur unbedeutend ist, aber durch ansprechendes Detail, glückliche Züge und gute, witzige Verse sehr ansprach; wie denn sein Ruf sich hauptsächlich auf seine Behandlung der Sprache und des Verses gründet. Palaprat läßt sich statt seines Freundes ins Gefängniß führen, Brueys, der es erfährt, läuft Palaprat zu befreien. Der Herzog von Vendôme, den sie zu Tische geladen, findet Niemanden vor, als einen huissier, den er für einen Schriftsteller hält. Das Mißverständniß klärt sich natürlich auf, der Herzog setzt die beiden Freunde in Freiheit, indem er sich für sie verbürgt. — 1810 wurde Etienne zum Censor ernannt. Das in diesem Jahre erschienene Verslustspiel Les deux gendres, welches nicht nur für sein bestes, sondern auch für das beste des Kaiserreichs gilt, trug ihm die Aufnahme in die Academie ein. Es rief aber einen heftigen Streit hervor, da er beschuldigt wurde, dasselbe einem älteren Lustspiele, Conaxa ou les deux gendres, in vielen Theilen fast wörtlich nachgebildet zu haben. Etienne läugnete, dieses Stück überhaupt nur zu kennen. Allein ein anderer Schriftsteller, der ihm sogar befreundet gewesen war, machte in einer Flugschrift: „Mes rélévations sur M. Etienne, les deux gendres et Conaxa“ bekannt, daß er das letztgenannte Stück als Manuskript im Polizeiarchive entdeckt und Etienne mitgetheilt habe. Dies rief gegen letzteren einen Sturm von Angriffen und Pamphleten, sowie die Aufführung des älteren Stückes hervor; was aber grade wieder zu seiner theilweisen Rechtfertigung diente. Es ergab sich nämlich hierbei, daß Etienne den selbst erst einem alten Fabliau entlehnten Stoff dieses Stücks ganz frei und selbständig behandelt und dabei bedeutend vertieft, ihm aber sonst kaum noch 12 Verse entlehnt hatte. Schon Piron hatte zu seinen Fils ingrats aus diesem Stoffe geschöpft, der eine gewisse Verwandtschaft mit der Learsage hat. Bei Piron vertheilt der Vater bei Lebzeiten sein Vermögen unter drei Söhne, die ihn dann aus ihrem Hause verstoßen; worauf er sich stellt, als ob er sie nur habe prüfen wollen und den größten Theil seines Reichthums noch

immer besitze. Die Söhne, um sich das Erbe nicht zu verscherzen, erheucheln nun Reue und geben dem Vater zum Beweise der Aufrichtigkeit derselben, die ihnen von ihm überlassenen Güter zurück. Eine harte Zurechtweisung bildet den Schluß. Etienne hat sich etwas enger an die Darstellung in Conaxa angeschlossen, indem er, wie hier, den Vater sein Vermögen an seine Schwiegersöhne vertheilen läßt, mit dem Beding, ihn abwechselnd bei sich wohnen zu lassen. Auch hier wird er aber mit Undank belohnt. In Conaxa läßt er durch eine mit Steinen gefüllte Kiste den Glauben entstehen, daß er noch immer einen beträchtlichen Schatz besitze, was die Schwiegersöhne zu ihrer Pflicht zurückführt. Etienne aber läßt den Alten die öffentliche Meinung für sich aufregen, vor welcher die Schwiegersöhne erschrocken zurückweichen, in sich gehen und sich bessern.

Etienne zeichnete sich auch als Operndichter aus. 1810 machte Cendrillon, 1814 Joconde viel Glück. Eine Bearbeitung des deutschen sentimentalen Familienstücks „Nur sechs Schüsseln" erschien 1813 von ihm unter dem Titel l'Intrigante, machte aber nur durch das Polizeiverbot einiges Aufsehen.

Als Anhänger Napoleon's wurde Etienne nach des letzteren Sturze mißliebig, was sogar seine Ausschließung aus der Academie zur Folge hatte. Er schloß sich als Redacteur des Constitutionel der Opposition an. 1822 und 1827 wurde er zum Deputirten erwählt. 1829 trat er auf's Neue in die Academie ein, wobei er eine Rede gegen den Romanticismus hielt. Außer seinen ziemlich zahlreichen dramatischen Werken, gab er 1802 auch eine Geschichte des Theaters der Revolution heraus. Er starb 1845.

Unter den vielen nebenherlaufenden Dichtern zeichneten sich einige besonders in den kleineren Formen aus, welche durch die Concurrenz der vielen neu entstandenen Theater und den Umstand in Aufnahme gekommen waren, daß die auf den Ausgleich des Unterschieds der Stände hinwirkende Revolution der Entwicklung des Charakterlustspiels nicht eben günstig war. Besonders wurden die kleinen einaktigen Schwänke und Situationsstücke, die Vor- und Nachspiele, sowie auch das Vaudeville gepflegt. In jenen thaten sich neben Andrieux, Picard und Pigault Lebrun, Melle Bawr und Georges Duval hervor, während im Vaudeville und in der komischen Oper zugleich noch Benoît, Hoffmann, Barré, Piis,

Radet, Dupaty, Desfontaines, Dieulafoy, Désaugiers, neben vielen anderen Erfolge hatten.

Pierre Yves Barré (1749 - 1832), ursprünglich Advokat wendete sich schon früh dem Theater zu und gründete 1792 mit Pierre Antonio Piis das Theater du Vaudeville. Piis zog sich jedoch bald von der Direction zurück, welche nun Barré bis 1815 fortführte, sie dann aber an Désaugiers überließ. Barré, Desfontaines, Radet und Piis arbeiteten ihre Stücke öfter zusammen, die übrigens auch auf verschiedenen anderen Theatern, besonders dem Theater Audinot und dem italienischen Theater, gespielt wurden.*) Am meisten gefiel Arléquin afficheur (der 800 Wiederholungen erlebte), Colombine, Le mariage de Scarron, René le sage und die mit Piis geschriebenen Stücke: Aristote amoureux, Les mariages in extremis, Le savetier et le financier.**) Barré entwarf gewöhnlich nur das Scenarium und überließ die Ausführung seinen Mitarbeitern.

Charles Mercier Dupaty (1775 - 1851) begann seine Laufbahn als Matrose, was nicht verhinderte, daß er sich bis zum Mitglied der Academie emporgearbeitet hat. Er schrieb seit 1798 für die kleinen Theater Harlekinaden (Arléquin journaliste; Arléquin sentinelle etc.) Die Eleganz und die Leichtigkeit seines Vortrags verwiesen ihn auf das Vaudeville und die komische Oper, in denen er sich durch Natürlichkeit, Frische und Grazie auszeichnete. Er gehörte später auch zu den Mitarbeitern Scribe's. Am bekanntesten ist er durch die Musik Boieldieu's zu seiner Oper Les voitures versées geworden. Für sein bestes Vaudeville wurde La leçon botanique gehalten.

Marc Antoine Désaugiers (1772—1827) errang als Chansonnier großen Ruf. Seit 1797 arbeitete er aber auch für das Theater des Vaudeville und das Theater des Variétés, dessen Direction er 1815 übernahm und das in der Geschichte des Vaudeville und der Operette eine große Rolle spielte. Damals erfreute es sich durch Brunet und Melle Montasier großen Zulaufs. Von Désaugiers' zahlreichen Stücken hat sich jedoch kein einziges lebendig erhalten. Wie so viele andere ihrer Art vergingen sie ebenso rasch, als sie entstanden. Die Welle des Tages warf sie empor und verschlang sie auch wieder.

*) Brazier, Histoire des petits Théâtres du Paris.

**) 1781 erschien Théâtre de Barré. Paris. 2 vol.; 1784 Théâtre de Piis et Barré, Paris. 2 vol.

Wer weiß heute wohl noch von einem Stücke etwas, das wie die Comédie Folie: Le désespoir de Jocrisse von Darvigny 1792 ganz Paris in Bewegung setzte und eine ganz Literatur von Jocrisse-Spielen: Jocrisse congédié; Jocrisse jaloux; Jocrisse suicidé; Jocrisse aux enfers etc. ins Leben rief, oder von Cadet Roussel professeur, welcher 1798 einen ähnlichen Erfolg erzielte?

Eine andere dramatische Form, welche damals in Aufnahme kam und wie das Vaudeville eine Verbindung mit der Musik einging, war das Melodrama. Diese Verbindung war aber hier eine andere. Im Vaudeville unterbrach die Musik die Rede und löste diese durch den Gesang vaudevilleartiger Liederchen ab, die von einem leichten und meist auch heiteren Charakter waren. Im Melodrama wurde die Musik zwar auch zu Hilfe gerufen, aber um die Wirkungen der Empfindung, Leidenschaft, Situation und Stimmung noch zu verstärken, die dann fast immer von einem ernsten, ja düsteren, grauenhaft unheimlichen Charakter waren. Hier begleitete sie also nur die Rede oder das stumme Spiel oder füllte auch wohl die Pausen in beiden aus. Das Melodrama war unter dem Einfluß der Revolution aus dem Bestreben hervorgegangen, eine volksthümliche Tragödie zu schaffen. Erst 1800 aber gelang es Guilbert de Pixérécourt ihm durch seine Coelina ou l'enfant du mystère eine epochemachende Stellung zu geben. Dieses Stück wurde im Theater de l'Ambigu comique 387 Mal hintereinander gespielt.

Pixérécourt, 1773 zu Nancy geboren, 1844 gestorben, war in der Revolution aus Frankreich geflohen, kehrte aber heimlich unter fremdem Namen zurück und ging nach Paris, wo er sich nun der dramatischen Schriftstellerei widmete, anfänglich ohne Erfolg. Gleich sein erstes Stück, La forêt de Sicile (1798) war melodramatischen Charakters. Noch in demselben Jahre errang er aber mit Victor ou l'enfant de la forêt einen Erfolg. Von hier an bis 1834 hat er eine Menge Stücke dieser Art geschrieben, von denen er auch eine Auswahl, Théâtre choisi, Nancy 1841—42, herausgab, zu welcher Charles Nodier die Einleitung schrieb. Pixérécourt zeigte sofort die im ästhetischen Sinne bedenklichen Eigenschaften, welche das Melodrama überhaupt so sehr in Verruf gebracht haben: das Streben nach gewaltsamen, rohen, zum Theil mit den brutalsten Mitteln erzielten Effecten auf Kosten der Schönheit, Wahrheit, selbst Wahrscheinlichkeit. Um

das Gemüth zu erregen, zu quälen, zu foltern hielt man jedes Mittel für erlaubt, keinen Gegensatz stark genug, keine Farbe zu schreiend und brennend. In Bezug auf moralische Absicht erschien es dagegen in seinen Anfängen rein. Es galt ihm jetzt noch, die Tugend auf Unkosten des Lasters zu feiern und nicht, wie später so oft, letzteres zu entschuldigen, zu beschönigen, zu glorificiren. Das Melodrama hatte, wie Royer sagt, damals drei feststehende Typen: die verfolgte Unschuld, den ausgemachten Schurken und den meist gutmüthigen Einfaltspinsel. Es war ursprünglich in drei Akte getheilt, hielt aber nicht hieran fest, sondern zerfiel in eine bald mehr oder minder große Zahl von Tableaux, in welchen die Hauptsituationen einer wechselvollen, meist romanhaften Begebenheit zur Darstellung kamen. Auch hierbei sah man auf möglichst starke wirkungsvolle Contraste. Die Rolle, welche die Musik dabei spielte, ist von Jules Janin folgendermaßen charakterisirt worden: „Die Musik hatte alle diese Beängstigungen zu begleiten und so gut sie konnte den Seelenzustand der gerade gegenwärtigen Personen zu vertreten. Erschien der Tyrann, so schrie die Trompete in kläglicher Weise auf. Verließ die verfolgte Unschuld die Bühne, so wurde sie von den Seufzern und den süßesten Accorden der Flöten begleitet. Diese Musik, welche dem Melodrama anfänglich wie eine Fessel angefügt worden war, wurde auf diese Art bald seine ergiebigste Hilfsquelle. Man bemerkte, daß sie die Uebergänge, die Logik der Rede ganz überflüssig erscheinen lasse.“

Das Melodrama entwickelte sich auf verschiedenen Theatern, zunächst auf dem des Ambigu comique, dann auf denen der Gaité und der Porte St. Martin. Pixérécourt schrieb für sie alle. Im Theater de l'Ambigu hatte er große Erfolge mit Le pélerin blanc ou les orphelins du hameau und mit L'homme à trois visages, einer Bearbeitung von Zschokke's Abällino, die 378 Vorstellungen erlebte. In der Gaité, deren Director er von 1832—35 war, feierte er mit Les Ruines de Babylon, in der Porte St. Martin mit La forteresse de Danube und mit Robin Crusoé große Triumphe.

In diese theilte sich schon früh Louis Charles Caigniez (1762—1842) mit ihm. Später schloß sich ihnen auch Victor Ducange mit seinen Schauerdramen noch an, von denen Trente ans ou la vie d'un joueur durch das Spiel Fréderic Lemaitre's

eine ganz ungeheuere Anziehungskraft ausübte, sowie Baudoin Daubigny mit seinen Deux Sergents.

Eine dritte der damals beliebt werdenden dramatischen Formen ist die Féerie. Sie hatte schon früher Aufnahme in der Oper gefunden. Auch blieb die Musik dem dramatischen Feenmärchen immer verbunden. Bernot mit seinem Siège du clocher, Martainville mit seinem Pied de Mouton machten zu Anfange dieses Jahrhunderts in diesem Genre Epoche. Außer den drei obengenannten Theatern bemächtigten sich auch der Cirque olympique, das Gymnase, das Châtelet dieser Form.

XI.
Entwicklung der Bühne und der Schauspielkunst im 18. und 19. Jahrhundert.

Organisation des Theaters. — Verhältniß der Autoren zum Theater. — Kampf der Autoren und Schauspieler. — Entstehung neuer Theater; die Theaterfreiheit. — Aufhebung der letzteren unter Napoleon I. — Beschränkte Zahl der Theater. — Vortragsweise der Schauspiele. — Der Kampf des Conventionalismus mit der Natürlichkeitsrichtung. — Baron, Beaubourg, Quinault, Dufresne, Adrienne Lecouvreur, Melle Gaussin, Melle Dusmenil; Grandvel, Lekain; Melle Clairon, Molé, Préville, Melle Contat, Talma, Melle Mars, Melle Duchesnois, Melle Georges.

Zur Zeit von Ludwigs XIV. Tode gab es in Paris nur ein einziges Theater für die Tragödie und das Lustspiel: Le théâtre de la comédie française. Von den Kämpfen, welches dieses in Verein mit der Académie de Musique gegen die Theater de la Foire damals führte, hat schon berichtet werden können. Wir sahen daraus die komische Oper siegreich hervorgehen. Doch entstand damals auch ein neues italienisches Theater (1716), auf welchem jedoch meist, wenn schon theilweise von Italienern, französisch gesprochen wurde.

Die Gesellschaft der Comédie française, deren Mitglieder (Sociétaires) Ludwig XIV. auf die Zahl von 27 beschränkt hatte, und welche

bis 1770 in dem seit 1688 bezogenen Theater in der Rue des fossés St. Germain des Prés verblieb, hatte schon immer eine Verfassung gehabt, welche jedoch manche Wandlungen durchlief. Einen der wichtigsten Theile derselben bildeten die Bestimmungen, die das Verhältniß der Gesellschaft zu den Autoren regelte. Es bot für den Fall, daß man dem Autor sein Stück ein für allemal abkaufte, zwar keine Schwierigkeit dar. Dies war aber längst nicht mehr die Regel, es war vielmehr zur Ausnahme geworden. Gewöhnlich wurde, wie wir schon fanden, der Dichter, unter bestimmten Modalitäten auf einen Antheil an der täglichen Einnahme bei den Aufführungen seines Stückes verwiesen. Er war hierdurch ganz von der Ehrlichkeit der Schauspieler bei der Rechnungsablegung abhängig. Man führt diesen Modus der Autorenrechte bis auf das Jahr 1653 zurück.*) Einzelne darauf bezügliche Bestimmungen haben sich noch aus den Jahren 1682 und 85 erhalten; ein vollständiges Statut liegt darüber aber erst aus dem Jahre 1726 vor, welches indeß auf den Ausgang des 17. Jahrhunderts zurückweist. Da es einen Einblick in die Organisation des damaligen Theaters gestattet, so glaube ich die wichtigsten Bestimmungen desselben in abgekürzter Form hier mittheilen zu sollen.

I. Das Stück wird der Gesellschaft vom Autor vorgelesen, worauf sich dieser zurückzieht. Die Gesellschaft verhandelt darüber, nimmt das Stück an oder verwirft es, nach Stimmenmehrheit oder nach Ballotage.

II. Sobald das Stück angenommen worden, vertheilt der Autor die Rollen. Kein Schauspieler darf die Annahme verweigern.

IV. Die neuen Stücke von Schauspieler-Autoren werden nur während der Sommermonate zur Aufführung gebracht. Die Stücke der außerhalb der Gesellschaft stehenden Dichter genießen des Vorzugs im Winter zur Darstellung zu kommen.

V. Ein neues Stück wird abwechselnd mit einem älteren Stücke oder einem anderen neuen Stücke bis zu seiner Absetzung gespielt.

VI. Im Winter wird ein neues Stück so lange wiederholt bis die Einnahme zwei Mal hintereinander unter 550 Livres geblieben ist. In diesem Falle, der chûte dans les règles, wird es abgesetzt, es gelangt in den Vollbesitz der Gesellschaft, der Autor verliert sein Recht auf die Einnahme.

VIII. Im Sommer findet dasselbe bei einer zwei Mal unter 350 Livres gebliebenen Einnahme statt.

---

*) Siehe hierüber: Bonassie, Les auteurs dramatiques et la comédie française à Paris. Paris 1874.

XI. Die Autoren erhalten bei fünfactigen Stücken $1/_9$ der Einnahme, abbezüglich der Tageskosten.

XII. Die Autoren der Stücke von 1—3 Acten erhalten unter derselben Bedingung $1/_{18}$ der Einnahme.

Die erste bedeutendere Modification erhielten diese Bestimmungen durch das Reglement v. J. 1757. Obschon die Veränderungen nur den Modus betrafen, waren sie tiefgehend genug. Dies läßt sich an zwei der wichtigsten Artikel erkennen. Die Höhe der Minimalsumme, welche den Autor vor der Chûte dans les règles bewahrte, wurde jetzt auf 1200 und 800 Livres erhöht. Dies erklärt sich nur theilweise aus den gestiegenen Theaterpreisen und Einnahmen, die Dichter wurden dadurch offenbar in ihren früheren Rechten geschmälert. Schon 1766 forderte aber ein Schauspieler in einem noch erhalten gebliebenen Memoire sogar die Erhöhung auf 1600 und 1000 Livres. Derselbe erweist sich im Uebrigen jedoch als ein rechtlich und billig denkender Mann, da er gleichzeitig nach einer andren Seite für die Rechte der Autoren eintrat. „Es ist nöthig — heißt es bei ihm — daß die Autorenrechte schärfer präcisirt werden und man mit Gewissenhaftigkeit den Betrag des Abonnements der kleinen Logen in Anrechnung und die Tages- und außergewöhnlichen Kosten nach ihrer wahren Höhe in Abzug bringt." Dies gewährt einen Einblick in die Uebervortheilungen, denen die Autoren damals ausgesetzt waren.

Schon im Jahre 1786 trat daher die Unzufriedenheit der letzteren offner in zwei Flugschriften: Causes de la décadence du goût sur les théâtres und: Causes de la décadence du théâtre français et moyens de le faire refleurir, augmentées d'un plan pour l'établissement d'un second théâtre, hervor. Ihnen folgten die Angriffe Mercier's, Palissot's, Francois de Neufchâteau's u. A. 1770 trat endlich eine Anzahl dramatischer Schriftsteller unter dem Vortritte La Harpe's und Sedaine's zusammen, um ihren Klagen gegen die Schauspieler Nachdruck zu geben, die hauptsächlich gegen die Insolenz der Schauspieler in dem Verhältniß zu den Autoren, sowie gegen die Willkürlichkeit, mit welcher sie die Aufführungen der Stücke ansetzten und die Einnahmen und Tagesausgaben in Anrechnung brachten, gerichtet waren. Beaumarchais fand demnach bei seinem Auftreten gegen die Schauspieler einen allgemeinen Kampf der Autoren mit

ihnen schon vor, daher es wahrscheinlich ist, daß dieser ihm überhaupt erst den Anstoß zu seinem Vorgehen gab, und seine Ansprüche an sie für den Barbier von Sevilla nur den Vorwand dazu dargeboten haben. Es mochte ihn reizen, sich an dem Kampf zu betheiligen, ja sich an dessen Spitze zu schwingen, und hierdurch neue Popularität zu erwerben. Erst im Jahre 1781 gelang es jedoch, eine Art Vereinbarung herzustellen, durch welche die Minimaleinnahme, die den Autor hinfort vor der chûte dans les règles sicherte, auf 2300 Livres und 1800 Livres festgestellt wurde und nach welcher der Autor bis dahin für ein fünfactiges Stück $^1/_7$, für ein dreiactiges $^1/_9$, für ein zwei- oder einactiges $^1/_{14}$ der Einnahme zu beanspruchen hatte. Diese Bestimmungen, ohnedies nicht sehr günstig für die Autoren, schützten sie jedenfalls nicht gegen den Mißbrauch der den Schauspielern eingeräumten discretionären Gewalt. Der Friede war daher nur ein Waffenstillstand. Mit der ausbrechenden revolutionären Bewegung wurde der Kampf wieder aufgenommen. Schon vorher waren, und gewiß mit unter Einfluß dieser Verhältnisse das Theater der Porte St. Martin (1781) und das des Italiens (1783), welches sich 1792 in die Opéra comique verwandelte, entstanden. 1786 nahm das alte Marionettentheater Audinot den Namen de l'Ambigu an. Es spielte anfangs nur Pantomimen. 1789 entstand das Theater des Grafen Beaujolais, später das Theater du palais royal genannt, und das der Mad. Montansier, späteres Theater des Variétés. 1790 folgte die Gründung des zweiten Theater français de la Rue Richelieu und nachdem im Jahr 1791 die Theaterfreiheit proclamirt worden war, schossen die Theater förmlich aus der Erde hervor, so daß ihre Zahl bis auf sechzig angewachsen sein soll. Von ihnen seien hier nur le théâtre Molière, spätere opéra comique, le nouveau théâtre du Marais (1791), le théâtre du Vaudeville (1792) hervorgehoben. In diesem Jahre wurde das alte 1764 gegründete Marionetten- und Balletttheater des grands danseurs du Roi in das Theater de la Gaité verwandelt.

Die Revolution hatte 1791 eine Spaltung unter den Mitglieder des Theater français hervorgerufen. Der kleinere Theil desselben ging in Folge davon mit Talma an das Theater des Variétés amusantes, das nun den Namen des Theater de la République erhielt. Die übrigen Schauspieler des alten Theater français blieben in ihrem

Gebäude, bis sie 1793 in der Nacht des 3. September sämmtlich aufgehoben und erst nach dem 9. Thermidor wieder freigelassen wurden. Sie vereinigten sich dann mit ihren alten Kameraden im Theater de la République. Nach mehreren Differenzen, die zwischen ihnen ausbrachen, und wiederholten Umsiedelungen erhielten sie 1803 durch Napoleon I. eine neue Verfassung, die jedoch erst im Jahre 1812 ihre definitive Gestalt gewann, und 1808 das neuerbaute Theater in der Rue Richelieu, welches ihm noch heute gehört. Nur unter Napoleon III. erlitt diese neue Organisation einige nicht unwesentliche Modificationen. Das Theater français hatte unter Ludwig XV., der im Jahre 1758 auch ihre Schulden (276,000 Livres) bezahlte, bereits eine viel höhere Subvention (24,000 Liv. jährlich) als früher erhalten. Diese wurde aber 1803 noch auf 100,000 Francs erhöht.*)

Durch Decret vom 20. Juli 1807 wurde die Theaterfreiheit wieder aufgehoben, und die Zahl der damals noch in Paris bestehenden 27 Theater vorläufig auf 8 beschränkt: Die Oper, das Theater Français, das Theater Feydeau (Opéra comique), das Odéon, das Vaudeville, die Variété's, das Ambigu und die Gaité. 1808 erhielten aber auch die Porte St. Martin und 1811 der Cirque olympique die Erlaubniß, ihre Vorstellungen wieder aufnehmen zu dürfen.

Die Vortragsweise der Tragödie war noch immer in einem bestimmten Gegensatze zu der des Lustspiels geblieben, welche letztere sich durch die Natürlichkeitsrichtung, welche das Lustspiel seit Molière einschlug, nur noch verschärft hatte. Daß dieses sich jetzt überwiegend der Prosa bediente, trug auch dazu bei, diesen Gegensatz noch entschiedener hervortreten zu lassen. Andererseits wirkte dieser veränderte Geist des Lustspiels und des in Folge davon entstandenen bürgerlichen Dramas auch wieder zu Gunsten der Naturwahrheit auf die Vortragsweise der Tragödie ein. Diese Einwirkung mußte noch durch die Vereinigung des Molière'schen Theaters mit den beiden anderen Theatern gefördert werden. Baron war der hauptsächlichste Repräsentant dieses Einflusses, der sich mit seinem Rücktritt von der Bühne daher wieder abschwächen mußte. Von ihm sagte Marmontel: „Man findet an ihm keinen Ton, keine Geste, keine Bewegung, die nicht die

*) Siehe: Régnier, Histoire du théatre français. — Febvre et Johnson, Album de la comédie française. Paris 1879.

der Natur wäre. Er schien zuweilen fast allzuvertraulich zu werden, und doch war er jederzeit wahr. Er meinte, daß ein König in seinem Kabinet den Theaterhelden nicht spielen dürfe.“ Baron trat 1691 zum ersten Mal vom Theater zurück und erst 1720 wieder als Cinna auf, doch wie man behauptet in der alten Frische und Kraft, mit denen er noch neun Jahre fortwirkte.

Pierre Tronchon de Beaubourg, der ihn zunächst ersetzte, fiel in den hochtrabenden Ton der älteren Darstellungsweise zurück, was auch von Marie Anne de Chateauneuf, gen. Duclos gilt, die 1696 zur Comédie Française kam, um hier allmählich das Rollenfach der Champsmelé zu übernehmen, in dem sie dann bis 1733 thätig blieb. Dagegen nahm Quinault-Dufresne (1693—1767), welcher 1713 am Theater Français debutirte, hier später Beaubourg ersetzte und bis 1741 an ihm wirkte, die von Baron angebahnte Richtung wieder auf. Eine anziehende Persönlichkeit, eine sympathische Stimme und die überzeugende Wahrheit seines Spiels machten ihn zum gefeierten Helden der Bühne. Er schuf den Oedipe (1718), den Don Pedre in Ignès de Castro (1724), den Orosmane in Zaïre (1732), den Glorieux des Destouches (1732), den Zamore in Alzire (1736) und fand in Adrienne Lecouvreur (1692—1730) eine Geistesverwandte. Letztere debütirte 1717 als Monime. Gleich ausgezeichnet in dem rednerischen, wie in dem mimischen Theil, verband sie Naturwahrheit mit stilvoller Schönheit. Obschon sie keinen zu großen Umfang der Stimme hatte, verfügte sie doch über einen ganz außerordentlichen Reichthum von Tönen. Keineswegs groß, war ihr Ausdruck und Spiel, wo es dessen bedurfte, doch voll Hoheit und Macht. Sie schien dann auf der Bühne zu wachsen, so daß diejenigen, die sie bisher nur im Privatleben gesehen, sie hier nicht wiedererkannten. Sie war berühmt als Electre, Bérénice, Hermione, Phèdre, Cornélie, Pauline, Athalie, als Isabelle in der Mère coquette, als Gräfin in l’Inconnue; als Marquise in La surprise de l’amour und so vielen andren Rollen. Sie starb nicht, wie es das Scribe’sche Drama darstellt, an Gift, sondern an einer Blutung. Neben ihr gehörte besonders Melle Desmarest der Natürlichkeitsrichtung an. Ihre Stärke lag aber im Lustspiel, besonders in den Rollen der Soubretten und Bäuerinnen. Sie war eine Nichte der Champsmelé und die Tante der Marie Anne Botel Dangeville (1714—96), welche 1730 die

Bühne betrat. Auch sie war ausgezeichnet in Soubretten- sowie in Charakterrollen, vorzüglich in denen der Koketten. Sie hatte am Theater, welches sie 1763 wegen der Intriguen von Delle Clairon verließ, den Beinamen la force du naturel erhalten.

Adrienne Lecouvreur hatte die Melles Gausin und Dumesnil zu Nachfolgern. Jeanne Cathérine Gaussein, gen. Gausin (1711 bis 1767) war die Tochter von einem Bedienten Baron's, aber von der Natur mit allen Gaben versehen, um in ihrem Berufe zu glänzen. Sie debutirte 1731 am Theater français, wo sie bis 1763 verblieb. Ihr Ruf war mit der Zaire (1732) begründet. Ihr eigentliches Fach war das Sanfte, Elegische, Rührende. Sie besaß, wie man sagte, die Gabe der Thränen. Andromaque, Junie, Inès, Alzire, Iphigénie gehörten zu ihren Hauptrollen. Auch ihre Agnès in der Ecole des Femmes, die Constance in dem Prejugé à la mode wurden unter vielen anderen gerühmt. Melle Clairon*) hat ihr das Charakteristische abgesprochen, Melle Dusmenil ist aber diesem Urtheil entgegen getreten. Bedeutender noch durch ihre natürliche Begabung war diese letztere selbst. Marie Françoise Marchand-Dusmenil*) (1711—1803) stammte aus guter Familie. Ihr Talent aber zog sie zur Bühne. Nachdem sie längere Zeit auf Provinzialtheatern gespielt, kam sie auch nach Paris und begründete hier (1737) durch die Clytemnestre ihren Ruf. Die großen gewaltigen Leidenschaften bildeten das ihr eigenste Gebiet. Sie suchte hauptsächlich dadurch zu wirken, daß sie ihre Kraft für die großen, bedeutenden Momente und Scenen aufsparte, in denen sie sich dann ganz dem Dämon ihres Genies überließ. Athalie, Medée, Cleopâtre, Sémiramis, Merope gehörten zu ihren vorzüglichsten Leistungen. Man hat ihr öfter Ungleichheit des Spiels vorgeworfen. Das Urtheil Garrick's über sie aber lautete: „Das ist keine Schauspielerin mehr, es ist Agrippine, Sémiramis, Athalie selbst, die man sieht.“ Sie zog sich 1776 vom Theater zurück, starb aber erst 1803, leider in großem Elend.

Die Dangeville, Gausin und Dusmenil ragten noch tief in die sogenannte Glanzperiode des Theater français herein, welche die Jahre 1740—80 umfaßt und außer von ihnen, von der Clairon

*) In ihren Mémoires, Edition Andrieux, Paris 1823.

**) Mémoires de Melle Dusmenil, Paris 1803.

und Contat, sowie von Lekain, Grandval, Bellecour, Préville, Molé, Brizard, Dugazon verherrlicht wurde.

Charles François Racot **Grandval** (1710—84) war der Sohn eines Organisten. Er trat an die Stelle Quinault-Dufresne's und excellirte in den Rollen des Misanthrope, Glorieux, Homme du jour, Manlius, Sertorius, Nicomède u. s. w., 1752 mußte er aber die größeren tragischen Rollen an Lekain abtreten. Ueberhaupt war er im Lustspiel bedeutender. Man hebt hier besonders die Eleganz, Feinheit und Grazie seines Spieles hervor. Berühmt war er in dem Fach der petits-maîtres. Auch schrieb er verschiedene kleine Stücke für die Bühne, von der er als Schauspieler 1768 zurücktrat.

Henri Louis Cain, gen. **Lekain**,*) geb. 1728 zu Paris, gest. 1778, ist uns bereits aus dem Leben Voltaire's bekannt. Er trat 1752 zum Theater français, nachdem man sich länger wegen des Abstoßenden seiner äußeren Erscheinung und seiner dumpfen Stimme gegen die Aufnahme desselben gesträubt. Er wußte aber selbst die Natur zu besiegen und seine gemeinen Gesichtszüge durch den Ausdruck der Energie und Gewalt seines Geistes, hier zu veredeln, dort furchtbar zu machen. Er gab immer die volle Illusion der Rolle und der Situation, welche er darstellte, und vereinigte sich den Bestrebungen der Clairon, auf die er sonst nicht ohne Eifersucht war, das historische Costüm in die Tragödie einzuführen, was aber erst Talma völlig gelang. Als seine vorzüglichsten Rollen werden genannt: Orosmane, Tancrède, Mahomet, Zamore, Nicomède, Rhadamiste, Néron, Manlius, Oedipe. Melle Clairon, die ihn den größten Schauspieler nennt, klagt, daß er oft zu gedehnt und declamatorisch gesprochen habe.

In einem dramaturgischen Werke vom Jahre 1747, Le comédien von Rémond de St. Albin, wird gegen die Unsitte der damaligen Schauspieler geeifert, die Stimme zu sehr zu forciren. Drei Arten der Monotonie seien es gewesen, welche die Wahrheit der Recitation damals beeinträchtigt hätten. Das Festhalten derselben Modulation, der gleichmäßige Tonfall am Schlusse des Verses und die zu

*) Mémoires de Le Kain avec des réflexions de Talma. Paris 1825 und 1874. — Siehe auch Samson, Le Kain, Talma, Melle Rachel in der Revue des cours litter. T. III.

häufigen Wiederholungen derselben Inflexionen. Andrieux*) behauptet daß auch Lekain und die Clairon anfangs den Fehler des Forcirens der Stimme gehabt, denselben jedoch später überwunden hätten.

Claire Josephe Hippolyte Legris de Latude, gen. Clairon, 1723 geboren, 1801 gestorben, von dunkler Herkunft, wendete sich nach einer im Elend verlebten Kindheit, schon mit 13 Jahren der Bühne zu. Nachdem sie längere Zeit als Sängerin und Soubrette die Provinz durchzogen, debütirte sie 1743 als Phèdre im Theater français. Wie groß ihre natürlichen Anlagen immer waren, so hatte sie doch ihre Erfolge weit mehr noch dem Studium und der Kunst zu verdanken. Sie erreichte weder die schöne Natürlichkeit der Lecouvreur, noch die einzelnen genialen Momente der Dumesnil, aber ihr Spiel war durchdachter, abgetönter, harmonischer, nur daß es nicht ganz frei von Gemessenheit und Berechnung war. Sie verließ wegen einer erlittenen Kränkung noch in der vollen Kraft des Talentes die Bühne (1762). Larive und Melle Raucourt waren ihre vorzüglichsten Schüler.

Jean Claude Gille, gen. Colson de Bellecour (1725—78), anfänglich Maler, widmete sich später der Bühne und debütirte 1750 am Theater français, von dem er Lekain damals sogar vorgezogen wurde. Er mußte die ersten tragischen Rollen jedoch bald an letzteren abtreten und sich auf das ihm eigenthümlichere Feld der heiteren und komischen Charakterrollen zurückziehen. Er hatte besonders große Erfolge als Chevalier à la mode und als joueur. An seine Stelle trat 1760 François René Molé (1734—1802). Er gefiel außerordentlich im Philosophe sans le savoir, in Les fausses infidélités, so wie später in Le Philinte de Molière und dem Vieux célibataire, sowie in dem Fach der petits-maîtres. Er wurde Mitglied des Instituts, eine Ehre, die Molière versagt blieb, und hinterließ Memoiren, die Etienne in seine Mémoires sur l'art dramatique (1825) aufgenommen hat.

Pierre Louis du Bus, gen. Préville (1721—99) betrat 1743 die Bühne auf einem der Theater de la Foire, übernahm dann die Leitung des Lyoner Theaters und wurde 1752 Mitglied des Theater français, welches er erst 1786 verließ. Ludwig XV., der letzteres

*) In dem Vorworte zu den Memoiren der Clairon.

schon zur Aufnahme Lekains genöthigt hatte, befahl auch die Préville's mit den an den Herzog von Richelieu gerichteten Worten an: „Ich habe Schauspieler genug für die Herren meiner Kammer, diesen will ich aber für mich haben." Préville war ein großer Charakterdarsteller von außergewöhnlicher Gestaltungskraft, durch die er sich in die verschiedensten Persönlichkeiten zu verwandeln vermochte. Er war gleich ausgezeichnet als Mascarille, wie als Baron Hartley (Eugénie), als Scapin, wie als Bourru bienfésant, als Michaud (Partie de chasse), wie als Turcaret. Garrick, der ihm befreundet war, nannte ihn das verhätschelte Kind der Natur. Seine Memoiren wurden Paris 1813 edirt.

Jean Baptiste Britard, gen. Brizard (1721—91) wollte ursprünglich Maler werden, vertauschte aber diesen Beruf mit dem des Schauspielers. Er debütirte 1757 am Theater français, von dem er erst 1786 zurücktrat. Er spielte die großen tragischen Charakterrollen: Oedipe, Lear, den alten Horace mit ebenso ergreifender Wahrheit und schöner Natürlichkeit, wie den Henri IV. in der Partie de Chasse oder den Père de famille und den Dupuis.

Den letztgenannten Darstellern ging Louise Contat (1760—1813) zur Seite, eine Schülerin der Melle Préville. Sie spielte von 1776 bis 1808 am Theater Français nach einander die Rollen der großen Koketten, der Soubretten und Mütter. Ihren größten Triumph errang sie als Susanne in Figaro's Hochzeit. Vorzüglich war sie auch in Marivaux' Stücken.

Die Aufnahme des ernsten, in Prosa geschriebenen Familiendramas und die Richtung, welche Diderot der schauspielerischen Darstellungskunst durch den Hinweis auf das bisher vernachlässigte malerische Moment der dramatischen Action und auf das jeu de théâtre gab, hatte um diese Zeit eine Veränderung in der Spielweise bewirkt, die nun realistischer und dabei lebensvoller und malerischer geworden war. Dies gab besonders dem Zusammenspiel eine größere Beweglichkeit und dem stummen Spiel eine größere Bedeutung. Ohne diese Spielweise, die durch Beaumarchais beträchtlich gefördert worden war, würde man an die melodramatischen Stücke der Kaiserzeit, zu denen, wie ich glaube, Mercier den Uebergang bildet, wohl schwerlich gedacht haben. Wie geringschätzig man über letztere auch urtheilen mag, so eröffneten sie der Schauspielkunst doch ganz neue Wege und Ziele

und bereiteten den Uebergang zu der spätern sogenannten romantischen Schule und überhaupt zu den Formen des neuesten Dramas vor.

Zunächst aber nahm unter dem Einflusse der Revolution und des Kaiserreichs das classische Drama und die rhetorische Darstellungsweise wieder einen neuen Aufschwung. Zu den Darstellern dieser Periode und Richtung, die hauptsächlich Talma und später D[elle] Mars vertritt, gehören auch Dazincourt, Dugazon, Monval, Fleury, St. Prix, St. Fal, Larive, Lafon, Damas und die M[elles] Raucourt, Duchesnois und Georges, welche letztere aber eine gegensätzliche Stellung einnimmt.*)

François-Joseph Talma, am 15. Januar 1763 zu Paris geboren, ebendaselbst am 19. October 1826 gestorben, Sohn eines Zahnarztes, studierte in London, wohin sein Vater übersiedelt war, zunächst Chirurgie, wendete sich aber schon hier der Bühne zu, indem er Mitglied eines kleinen daselbst befindlichen französischen Theaters wurde. Nach Paris zurückgekehrt studierte er unter Molé, Fleury, Dugazon am Conservatoire. Am 21. November 1787 trat er als Seïde im Mahomet zum ersten Mal im Theater français auf, ohne jedoch sonderlich zu gefallen. In Carl IX. von Chénier wurde ihm gleichwohl die Titelrolle anvertraut, weil St. Fal wegen der revolutionären Tendenz dieses Stückes, sich die Rolle zu spielen geweigert. Wir wissen mit welchem Erfolg er sich dieser Aufgabe entledigte. Dieser stieg, ihm zu Kopf. Als man die Vorstellungen des Stücks abbrechen wollte, suchte er dies mit Heftigkeit zu verhindern und da es ihm nicht gelang, verließ er mit noch einigen Gesinnungsgenossen das Theater français um ein neues Theater, le second théâtre français de la Rue Richelieu zu gründen. Neben seinem sich rasch entwickelnden Talente trug seine politische Gesinnung wohl auch mit zu den stürmischen Erfolgen, die er von nun an erzielte, bei. Er hauchte dem Repertoire des alten classischen Theaters eine neue Seele ein, eine Seele voll Feuer und Leidenschaft, voll künstlerischer Begeisterung und einem sicheren Gefühl für Schönheit und Maß. In ihm erhob er sich zu seinen größten und vollendetsten Leistungen. Auch ist es ihm wohl hauptsächlich beizumessen, daß die durch das Familiendrama schon fast zur Seite geschobene classische Tragödie und

*) Eine vollständige Liste der Mitglieder des Theater français findet man in Régnier's Geschichte des französischen Theaters.

ihre Formen für längere Zeit wieder herrschend wurden, was später mit dazu beitrug, daß das sich entwickelnde romantische Drama, welches im Melodrama auf die bedenklichsten Abwege gerathen war, eine künstlerischere Form gewann. Doch creirte Talma auch viele neue Rollen, von denen hier nur der Othello des Ducis (1792) der Néron des Legouvé (1794), der Pharan im Abufar des Ducis, der Aegisthe des Lemerier (1797), der Marigny in den Templiers (1805), der Leicester in der Maria Stuart des Lebrun (1820), der Danville in der Ecole des viellards, der Charles VI. des De la Ville (1826) hervorgehoben seien. In seinen Réflexions sur Le Kain et sur l'art du théâtre hat Talma sein dramaturgisches Glaubensbekenntniß niedergelegt. Er ist zwar von einzelnen seiner Zeitgenossen, z. B. von Mad. de Staël sehr überschätzt worden, gleichwohl darf er unbedenklich der erste tragische Darsteller der Revolutionszeit, des Kaiserreichs und der Restauration genannt werden. An Einwürfen gegen sein Spiel hat es freilich auch nicht gefehlt. Der rednerische Theil soll zu emphatisch gewesen sein und in den ruhigeren Partien zur Monotonie geneigt haben, wozu seine dunkle, wenig biegsame Stimme mit beigetragen habe. Sein Vortrag, voll Feuer und Energie, sei im Ganzen doch mehr das Ergebnis des berechnenden Studiums, als der unmittelbare Ausfluß eines genialen Geistes gewesen. Er habe mehr zur Bewunderung aufgefordert, als gerührt oder erschüttert. Doch wird andererseits schöpferische Gestaltungskraft an ihm gerühmt, wie er z. B. dem Hamlet des Ducis alle in dessen Bearbeitung verloren gegangenen Züge des Shakespeare'schen verliehen und das stumme Spiel zu einer bis dahin unbekannten Höhe entwickelt haben soll. Am 19. October 1826 wurde er der Bühne durch eine schmerzhafte Krankheit entrissen. Ganz Paris trauerte um den Verlust. Nahe an 100000 Menschen sollen sich nach dem Père la chaise begeben haben, ihm die letzte Ehre dort zu erweisen. Die Comédie française war drei Tage geschlossen.

Françoise Hippolyte Boutet-Monvel, gen. Melle Mars, geb. am 9. Februar 1779 zu Paris, ebendaselbst am 20. März 1847 gestorben, war die Tochter des Schauspielers Monvel und der Schauspielerin Salvetat, sowie eine Schülerin der Louise Contat. Sie trat schon als Kind im Theater Montasier, später im Feydeau auf. 1799 wurde sie Mitglied des Theater français. Sie entwickelte in jugend-

lichen Rollen so viel Liebreiz, Anmuth, Geist und eine so tiefe, zum Herzen sprechende Innigkeit, daß sie in kurzem der erklärte Liebling des Publikums wurde. Ihren ersten Triumph errang sie in Le sourd-muet de l'Abbé de l'Epée. Sie war vorzüglich in den Lustspielen Molière's und Marivaux', als Victorine in Le philosophe sans le savoir, als Suzanne in Figaro's Hochzeit, in Delavigne's l'Ecole des viellards und Les enfants d'Edouard in Le more de Venise von Alf. de Vigny, in Hernani und Angelo von Victor Hugo, als Louise de Vignerolles u. s. w. Melle Mars begann mit jugendlichen Liebhaberrollen. Trotz der Trefflichkeit ihrer Leistungen hielt man anfänglich ihr Talent für beschränkt, doch sollte sie bald ihre Trefflichkeit auch im Fach der Koketten und Soubretten, sowie als Heroine des modernen Dramas zeigen. Sie war ein Liebling Napoleon's. Ludwig XVIII. ließ ihr dies aber so wenig, wie Talma, entgelten, sondern garantirte beiden ein jährliches Einkommen von 30000 Francs.

Cathérine Joséphine Rafin, genannt Duchesnois, wurde am 5. Juni 1777 zu St. Saulvei geboren. Sie war von niedriger Herkunft, diente anfangs als Näherin, dann als Hausmädchen. Mit zwanzig Jahren ging sie zur Bühne. Ihre Erfolge trieben sie nach Paris, wo sie eine Schülerin von Melle Raucourt wurde und durch den Einfluß Legouvé's Aufnahme am Theater français erhielt. Sie debütirte 1802 mit großem Succeß als Phèdre. Andere Triumphe folgten, die aber von Geoffroy, dem Kritiker des Journal de l'Empire (späteren Journal des Débats) heftig bestritten wurden, der ihr Melle Georges entgegenstellte. Auch unterlag sie zunächst in diesem Streite, in dem die Schönheit ihrer Gegnerin obsiegte, doch überließ ihr diese schon 1808 das Feld, indem sie nach Rußland auf Gastspiele ging. Melle Duchesnois war von der Natur in ihrer äußeren Erscheinung wenig begünstigt. Sie übte all ihren Zauber nur durch die tiefe Innigkeit ihres Spiels und ihre volle, wohltönende Stimme aus. Man tadelte aber an ihr das Spielen mit larmoyanten, schluchzenden Tönen. Noch lange glänzte sie neben Talma, Larive und Lafon in der Tragödie da sie erst 1833 die Bühne verließ. Sie starb zwei Jahre später.

Marguerite Georges Weymer, gen. Georges, am 23. Februar 1787 zu Bayeux geboren, fand auf Empfehlung von Melle Contat noch etwas früher als die Duchesnois Aufnahme am Theater français, wo sie in den heroischen Rollen des classischen Dramas durch

Gewalt des Ausdrucks und durch Schönheit glänzte. Sie verließ, wie wir sahen, dasselbe 1808, um nach Rußland zu gehen. Zwar trat sie nach ihrer Rückkehr wieder in ihre frühere Stellung ein, allein ein unruhiger Wandertrieb, der sie zu Kunstreisen in die Provinz verleitete, gab die Veranlassung zu einem Bruche, welcher sogar die Entziehung ihrer Pension zur Folge hatte. Dies verschaffte ihr aber die Freiheit, an ein anderes Pariser Theater zu gehen. Sie wählte zunächst das Odéon, später die Porte St. Martin, wo sie im Verein mit Schauspielern wie Frédéric Lemaitre, Bocage, Marie Dorval u. A. und unter dem Einflusse der Dichter der das romantische Drama einleitenden Stücke und dieser letzteren selbst eine neue Epoche der Schauspielkunst in's Leben rief, in welcher sich erst die volle Kraft ihres schauspielerischen Naturells, das Feuer und die Gewalt des leidenschaftlichen Ausdrucks, dessen sie mächtig war, völlig entfalten konnten. Sie starb 1867.

Die Einrichtung der Bühne, sowie das Decorations- und Maschinenwesen hatten inzwischen natürlich auch große Veränderungen erfahren, zum Theil, weil die Zwecke des Dramas andere und mannichfaltigere geworden waren. Die verschiebbaren Coulissen und rollbaren Hintergründe waren aus Italien in Frankreich eingeführt worden. Sie kamen zunächst in der Oper und in den pièces à machines zur Anwendung, wo es das Problem der Verwandlung bei offener Scene zu lösen galt. Beim Schauspiel wurden sie wahrscheinlich erst nach der Vertreibung der Zuschauer von der Bühne eingeführt. Die freiere, natürlichere, malerischere Spielweise, zu der Diderot und nach ihm Beaumarchais und Mercier hingedrängt hatten, nöthigte auch zu einer reicheren Ausbildung des Requisiten- und Comparsenwesens. Auch die Beleuchtung war allmählich vervollkommnet worden. Erst 1782 bei der Uebersiedelung des Theater français ins Odeon, wurde aber die Beleuchtung mit Lichtern durch Lampen verdrängt. Quinquet war der Erfinder der letzteren.

Die Musik war bei der Oper schon seit länger ins Orchester verlegt worden. Beim Schauspiel fand dies ebenfalls, doch wohl erst nach der Verdrängung der Zuschauer von der Bühne statt.

Der Einfluß der Kritik auf das Theater mußte sich in dem Zeitalter des kritischen Geistes um so mehr geltend machen, als das Theater von den Franzosen immer als eine sehr wichtige Angelegen-

heit aufgefaßt und behandelt wurde. Die Zahl der in dem vorliegenden Zeitraum in Frankreich darüber erschienenen historischen, theoretischen und kritischen Schriften ist eine ganz ungeheure. Kein Volk besitzt eine so reiche Literatur über das Drama und das Theater, wie die Franzosen. Fast jeder bedeutende Dramatiker, fast jeder bedeutende Publicist, selbst die Philosophen beschäftigten sich mit der Theorie des Dramas, mit der Kritik des Theaters. Ich habe daher auf die bedeutendsten Werke schon hinweisen können, zu denen noch Du Bos, mit seinen Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, gezählt werden muß, die einen großen Einfluß ausübten und viele Mal aufgelegt wurden. Hier seien nur noch einige Worte über den Antheil der Journale und periodischen Schriften angefügt. Zu der offiziellen Gazette und dem Mercure galant, welcher unter verschiedenen Namen (Mercure de France, Mercure français) durch das ganze Jahrhundert fortbestand, war das Journal des savants (von 1665 an) und, 1731—34, Le nouvelliste du Parnasse des Abbé Desfontaines getreten, welcher von 1735 seine Observations sur les écrits des modernes erscheinen ließ und zu dieser Zeit einen bedeutenden Einfluß ausübte. Elie Cathérine Fréron, der 1749 mit seinen Lettres sur les écrits du temps debutirt hatte, gründete 1754 L'année littéraire, welche nach seinem Tode (1776) von seinem Sohne bis 1790 fortgeführt wurde. Daneben übten das Journal encyclopédique (1760—73), das Journal de Paris (1777—1811) und das Journal français eine große Wirkung aus. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts war eine besondere Form der Kritik in den Memoiren und Correspondenzen entstanden. Von ihnen verdienen die Mémoires secrètes von Bachaumont, die Correspondance littéraire von Grimm und die Correspondance littéraire secrète von Métra besonders hervorgehoben zu werden. Auch Le Repertoire du théâtre français, in dem sich Fréry vernehmen ließ, Les annales dramatiques, Le Journal historique von Collé und l'Almanach des spectacles seien erwähnt. Unter dem Kaiserthum aber ergriff Geoffroy, nachdem er länger in der Année littéraire thätig gewesen war, in dem 1800 gegründeten Journal de l'empire, nachmaligem Journal des Débats das kritische Scepter. Er war ein geistvoller aber einseitiger Vertheidiger des akademischen Classicismus. Daneben waren der Publiciste und die Décade philosophique

hervorgetreten. Letztere, die von Ginguené gegründet worden war und an der Männer wie Say, Duval, Andrieux mitwirkten, bestand von 1794 bis 1807.

Es erübrigt nun noch auf die Bedeutung, welche die kleineren Theater für die Entwicklung der Schauspielkunst inzwischen gewonnen, hinzuweisen. Hier blühten zu Anfang des 19. Jahrh. am Théâtre des Variétés Brunet, Tiercelin, Potier, die beiden Baptiste, Lepeintre, Odry und die Melles Flore, Pauline, Jourdheuil; am Theater de l'Ambigu: Tentin und Marty, sowie die Melles Levêsque und Bourgeois; an der Porte St. Martin Melle Guérian, eine zweite Favart. — Die Bedeutung dieser und verschiedener anderer Nebentheater tritt aber erst in der nächsten Periode entschiedner hervor.

XII.

Die französische Tragödie im 19. Jahrhundert.

Einwirkungen der Restauration. — Einfluß Shakespeare's und Schiller's. — Delavigne. — Sein Compromiß mit den Romantikern. — Die übrigen classischen, sich zum Theil den Romantikern zuneigenden Dichter. — Entstehung der romantischen Schule. — Antheil der Melodramatiker daran. — Kirchliche Richtung der ersten Romantiker. — Shakespeare, der Ausgangspunkt der systematischen Romantiker. — Die Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen von Guizot und dessen Schrift über Shakespeare. — Die Shakespearebewegung. — Victor Hugo. — Cromwell und die neue romantische Doctrin. — Hernani und Marion de Lorme. — Le Roi s'amüse und Lucrèce Borgia; Höhepunkt des Victor Hugo'schen Drama's. — Alexandre Dumas; Soulié; Sue; Balzac. — Die Melodramatiker Felix Pyat; Anicet Bourgeois; d'Ennery. — Merimée. — Alfred de Vigny. — Die Ausläufer der classischen Richtung: François Ponsard. — Uebergang zum socialen Drama.

Die academisch-classische Form der Tragödie der Franzosen, hatte, nachdem sie von dem bürgerlichen Drama schon etwas zur Seite gedrängt worden war, wie wir gesehen, unter dem Einflusse der Republik und des Kaiserreichs, die beide nach römischem Vorbild gemodelt wurden, wieder so an Ansehen gewonnen, daß das empfindsame und dabei auf Naturwahrheit ausgehende Drama davor zurückweichen mußte und theils unter der Einwirkung der Mercier'schen

Doctrinen, theils unter dem des demokratischen Geistes der Zeit und des eindringenden romantischen Geschmacks ganz neue Wege einschlug und im Melodrama eine ganz neue und dabei volksthümliche Form gewann.

Es stand zu erwarten, daß die nach dem Sturze des Kaiserreichs eintretende Reaction hierin eine Veränderung bewirken würde. Dies war zunächst aber doch nicht der Fall. Das Melodrama entwickelte sich eben so ruhig weiter, wie vorerst die academisch-classische Tragödie am Theater français noch herrschend blieb, was sich in Bezug auf letztere theils daraus erklärt, daß der Geschmack der Gebildeten sich wieder seit länger für dieselbe entschieden hatte und sie eine mächtige Stütze und Förderung in der Academie fand, theils aber auch daraus, daß die Reaction einerseits nicht mächtig genug war, die durch die Revolution und das Kaiserreich ins Leben gerufenen Veränderungen wieder ganz zu beseitigen, und, wo sie dieses versuchte, nicht an die Zustände und Lebenserscheinungen der Zeit Ludwigs XVI., sondern an die Ludwigs XIV. anknüpfte. Wäre man doch von gewisser Seite am liebsten bis auf das Mittelalter zurückgegangen, um eine neue Herrschaft der Kirche und Religion inauguriren zu können. Die classische Tragödie wurde daher von der Restauration, von dem neuen Königthume ebenfalls wieder begünstigt, und Alles, was man von ihr verlangte, war, an die Stelle der imperialistischen Neigungen und Tendenzen, royalistische treten zu lassen.

Die Einflüsse, unter denen sich das Melodrama entwickelt hatte, und die schon unter dem Kaiserreich nicht ohne alle Einwirkung auf die classische Tragödie geblieben waren, machten sich jetzt um so entschiedener auf diese geltend, als die sensationellen Erfolge des Melodramas noch dazu aufforderten. Auch war durch die Anregungen, welche Ducis, Letourneur (in den Vorreden zu seiner Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen), Arnaud de Bacular (in den drei Vorreden zu seinem Trauerspiel Le comte de Cominges), Mercier (in seinem Essai sur l'art dramatique und durch seine Bearbeitungen von Romeo und Julie (Les tombeaux de Verone) [1774] und des Timon von Athen gegeben hatten, der Shakespeare'sche Einfluß nun stärker hervorgetreten. Schiller begann gleichfalls in Aufnahme zu kommen. Nachdem Lamartellière 1792 mit der Bearbeitung von dessen Räubern, Robert, chef de brigans, und

Chénier mit der des Don Carlos vorangegangen waren, brachte nun Mercier auch noch Jeanne d'Arc und Philippe II, sowie später (1809) Benjamin Constant eine zusammenziehende Bearbeitung der Wallenstein-Trilogie in ein einziges Stück von 5 Akten auf die Bühne. So unglücklich dieser letzte Versuch auch ausfiel, in dem die Einheit der Zeit und des Orts wieder peinlich beobachtet war, so verdient er doch deshalb Hervorhebung, weil sich darin der Einfluß des deutschen vom romantischen Geiste erfüllten Dramas auf das classische recht deutlich erkennen läßt.*) Von der weittragendsten Wirkung auf den Umschwung in literarischen Dingen aber waren die hierauf gerichteten Schriften von Frau v. Staël: De la littérature (1800) und De l'Allemagne (1810). „Shakespeare, heißt es in jener, ist der Begründer einer ganz neuen Literatur, das macht, weil er kein Nachahmer war, weil er ganz ursprünglich ist." Ein Bruch mit der Vergangenheit wird hier schon als nothwendig angekündigt, eine literarische Revolution schon in Aussicht genommen. „Wenn man den natürlichen Widerstand besiegen will — liest man an einer andern Stelle — welchen die französischen Zuschauer für das haben, was sie das deutsche oder englische Genre nennen, so wird man mit Gewissenhaftigkeit alles bis ins kleinste zu überwachen haben, was gegen die Feinheit des Geschmacks irgend verstoßen kann. Man wird kühn in der Auffassung, besonnen in der Ausführung sein müssen." Gleichzeitig trat Lemercier in seinem Cours analytique für Shakespeare ein und 1814 wurden die Schlegel'schen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur ins Französische übertragen. Natürlich blieben diese Ansichten nicht ohne Anfechtung. Wie früher La Harpe und später Marie Joseph Chénier, so trat jetzt Geoffroy in dem Journal des Débats, so traten überhaupt die Academiker wieder gegen Shakespeare und den englischen und deutschen Einfluß auf. Das Theater français, ganz unter der Herrschaft der die classischen Formen und Regeln vertheidigenden Puristen, schloß sogar die vom romantischen Geiste irgend beeinflußten Dichter der classischen Richtung hartnäckig aus, trieb sie aber hierdurch in das feindliche Lager der kleinen Theater, die ihre Stücke mit Genugthuung zur Aufführung brachten. Dies geschah

*) Eine vollständige Uebersetzung der Schiller'schen Dramen lieferte Barante, Paris 1821.

unter Andrem auch mit Delavigne's Vêpres siciliennes (1819) und mit dessen Paria (1821), obschon dieser Dichter sich damals noch ganz zu den classischen Regeln bekannte.

Jean François Casimir Delavigne*) am 4. April 1793 zu Havre geboren, am 11. Dez. 1843 zu Paris gestorben, darf als der bedeutendste tragische Dichter dieser Richtung und Periode bezeichnet werden. Auch veranschaulicht seine Entwicklung am besten die jetzt entstehenden Einwirkungen, welche das classische Drama von dem sich entwickelnden romantischen Drama erfuhr, dem es auch schließlich erliegen sollte. Casimir studierte im Lycée Napoléon zu Paris. Schon früh zeichnete er sich durch einige größere Gedichte, die ihm die Anerkennung der Academie eintrugen, als Verskünstler aus. 1819 errang er im Odeon mit seinen Vêpres siciliennes einen durchgreifenden Erfolg. Er hatte sich darin Corneille und Racine zum Vorbild genommen. Die Stärke seiner Darstellung liegt in der Entwickelung zarter Empfindungen, wogegen der darin aufgeworfene Conflict zwischen der Pflicht des Sohnes und der des Freundes, zwischen Patriotismus und Liebe allzu ausgeklügelt erscheint. Der Dichter häuft darin die Verwicklungen, um die Lösung derselben weiter und weiter hinauszuschieben. Es spielt hier etwas von der quälenden Spannung vieler älterer spanischer Stücke herein, woran man Anstoß am Theater français nehmen mochte, was aber das Stück dem Odeontheater gerade wieder annähern mußte. Der Kritik empfahl es sich am meisten durch die sorgfältige Behandlung des Verses und durch die treffliche Zeichnung des Gouverneurs, einem überaus gelungenen und ansprechenden Bilde französischer Ritterlichkeit. Nachdem 1820 vom Odeon auch noch ein Lustspiel, Les comédiennes, mit nur geringem Erfolge gegeben worden war, erwarb Delavigne hier noch einen um so reicheren mit seinem Paria. Doch ist der darin behandelte Conflict zwischen Liebe und kindlicher Pflicht, zwischen Humanität und Standesvorurtheil nicht genug vertieft; er bewegt sich zu sehr im Abstracten, um ein lebendiges Interesse erwecken zu können. Hier ist Racine noch entschiedner sein Vorbild gewesen. Das Hauptgewicht ist auf die Ausführung der ganz lyrisch behandelten Chöre gelegt, die in der That von St. Beuve den Chören der Athalie dicht an die Seite gestellt worden

*) Siehe Julian Schmidt, a. a. O. I. 164. — Royer, a. a. O. V. 50.

sind. Sein nächstes Stück, das Lustspiel L'école des vieillards eröffnete ihm 1823 das Theater français, auf dem dann fünf Jahre später noch ein anderes, im Geschmack der Spanier, aber streng nach den Regeln geschriebenes Lustspiel: La Princesse Aurélie mit nur mäßigem Erfolge gegeben wurde. Die Sensation, welche zu dieser Zeit die neue romantische Schule erregte, blieb nicht ohne Einfluß auf ihn. Sein Marino Faliero, in dem er eine Mittelstellung zwischen den beiden feindlichen Doctrinen einzunehmen suchte, fand daher am Theater français keine Aufnahme, dagegen an der Porte St. Martin einen großartigen Erfolg. Hier zeigt sich jener Einfluß hauptsächlich in der Verbindung komischer und tragischer Elemente, in der des Rührenden mit dem pomphaft Heroischen. Das Stück erhielt im Druck eine Vorrede, in welcher der Dichter sein neues dramaturgisches Glaubensbekenntniß darlegt. „Ich bin von der Hoffnung durchdrungen — heißt es darin — einen neuen Weg eröffnet zu haben, auf dem die Autoren, die meinem Beispiele folgen, mit mehr Kühnheit und Freiheit, als früher sich werden bewegen können. Die natürlichste Philosophie lehrt uns Toleranz, warum sollten unsre Vergnügungen hiervon eine Ausnahme machen. Die Geschichte unsrer Zeit ist an Lehren so reich gewesen. Die Menschen haben daraus neue Bedürfnisse geschöpft, man muß etwas wagen, um sie befriedigen zu können. Es soll mir nicht an Kühnheit, dieser Aufgabe zu genügen, fehlen. Von Achtung für die alten Dichter erfüllt, die unsre Scene mit so vielen Meisterwerken geziert haben, erachte ich die schöne und biegsame Sprache, die sie uns vererbt, als ein heiliges Vermächtniß. Inzwischen haben aber auch sie sämmtlich Neuerungen eingeführt und je nach den Sitten, Bedürfnissen und Bestrebungen ihres Jahrhunderts, verschiedene Wege nach einem und demselben Ziele verfolgt. Man ahmt ihnen also in einem gewissen Sinne nur nach, indem man ihnen nicht ganz zu gleichen sucht.“ Die Puristen schrieen über Verrath. Auch war dieser Uebertritt in das feindliche Lager, obschon nur in der Absicht geschehen, dessen Verfechter zu sich herüberzuziehen, entscheidend für den Sieg der Romantiker. Die Julirevolution, deren Schlachtgesang Delavigne in der Parisienne anstimmte, machte ihn kühner. Hatte er sich in Marino Faliero von Byron anregen lassen, ja, war er diesem darin sogar in Vielem gefolgt, so gewannen jetzt auch die Romane Walters Scott's noch Einfluß auf ihn. Seinem

Ludwig XI. liegt sichtlich dessen Quentin Durward zu Grunde. Zum ersten Male zeigt sich daher auch bei ihm eine individuellere Charakteristik, ein lebendigerer Sinn für das Malerische und das Costüm der Zeit. Er fand dafür die Zeichnung und Farben bei Walter Scott zwar schon vor, besaß aber nicht dessen Feinheit, um sie in ebenbürtiger Weise benutzen und anwenden zu können. Er zielte vielmehr theilweise auf Wirkungen hin, wie sie das an der Porte St. Martin in Blüthe stehende Melodrama zu verfolgen pflegte. Besonders schwach zeigte er sich in der Erfindung, daher bei ihm fast alle entlehnten, aber dabei veränderten Züge schwächer als in seinen Vorbildern erscheinen. Nichtsdestoweniger errang sein Ludwig XI., der 1832 auf dem Theater français gegeben wurde, einen großen Erfolg, zu dem das vorzügliche Spiel des Schauspielers Ligier in der Titelrolle wesentlich beitrug. Schon im Jahre 1830 hatte das Theater français, dem Drange der Zeit nachgebend, mit Alexandre Dumas' Henri III das romantische Drama bei sich zugelassen und dieses hierdurch gewissermaßen anerkannt. — In dem Vorwort zu dem 1833 folgenden Enfants d'Edouard weist Delavigne auf Shakespeare als seine Quelle und sein Vorbild hin. Er hatte sich aber darin, wie schon der Titel andeutet, nur auf die Darstellung einer Episode aus dessen Richard III. beschränkt und das Hauptgewicht auf das seinem Talente besonders zusagende rührende Element derselben gelegt. Es ist das vorzüglichste Werk des Dichters und hat sich bis jetzt ununterbrochen auf der französischen Bühne erhalten. Es fesselt durch den Gegensatz des Furchtbaren und Rührenden, durch die Grazie des Stils und der Sprache, durch das Colorit der Darstellung und das Interesse der Handlung. Es folgten: das Prosalustspiel Don Juan d'Autriche (1835), Une famille du temps de Luther (1836), ein düsteres Zeitgemälde, welches noch viele der Vorzüge des Dichters zeigt, das politische Lustspiel La popularité, (1838) La fille du Cid (1839) und die Oper Charles VI. (1843), die er zusammen mit seinem Bruder Germain geschrieben hat. Sie ist von Halevy componirt worden.

Delavigne gehörte noch zu den dramatischen Dichtern, die in ihrem Beruf eine heilige Aufgabe erkannten. Mehr als die ihm mangelnde Kraft hat ihn dies wohl auch vorsichtig und zaghaft in dem gemacht, was er seine dramatischen Neuerungen nannte. Er konnte daher weder die Puristen, noch die Romantiker völlig befriedigen,

wenn ihm auch beide ihre Achtung nicht zu versagen vermochten. Dies sprach sich unter Anderem in den Gedächtnißreden aus, welche ihm St. Beuve und Victor Hugo, der an seine Stelle trat, in der Academie widmeten. Letzterer sagte: „Obschon das Gefühl für das Schöne und Ideale hoch in ihm entwickelt war, so wurde doch der Trieb des schriftstellerischen Ehrgeizes bei ihm in dem, was er bisweilen Großes und Hohes zeitigt, durch eine Art natürlicher Zurückhaltung gehemmt und begrenzt, die man ebensowohl loben, wie tadeln kann, je nachdem man in den Werken des Geistes dem Geschmack, welcher Maß hält, oder dem Genie, welches unternimmt, den Vorzug giebt, die aber als eine liebenswürdige anmuthige Eigenschaft, sich in seinem Charakter als Bescheidenheit, in seinen Werken als Vorsicht darstellt.“ Die Werke Casimir Delavigne's sind viele Mal aufgelegt worden. Vapereau giebt als die besten Ausgaben die von 1843, 1845 und 1851 an. Sein Bruder Germain, der ebenfalls Vieles, besonders in Gemeinschaft mit Scribe für das Theater geschrieben, hat auch einen Abriß von dem Leben seines Bruders veröffentlicht.

Neben den tragischen Dichtern der classischen Richtung, die noch aus der früheren Periode in diese Zeit hereinragen, traten mit verschiedenen anderen jetzt noch die folgenden auf: Guillaume Viennet (1777—1868) mit den in die Jahre von 1813—25 fallenden Tragödien Cloris, Sigismond, Les Peruviennes u. s. w.; Constantin Royon (gest. 1828) mit Phocion (1817) und La mort de César (1825); Pierre Antoine Lebrun (1785—1873) der Uebersetzer von Schiller's Maria Stuart (1820), deren Erfolg als erster Triumph des romantischen Dramas (hohen Stils) in Frankreich angesehen wird, mit den noch in classischer Form, doch mit romantischen Anwandlungen gedichteten Tragödien Coriolan, Ulysse und Pallas, fils d'Evandre; Lucien Arnault, der Sohn Antoine Vincent's, mit Regulus (1822), Le dernier jour de Tibère (1828) und Cathérine de Médicis aux états de Blois, welche wegen der Concessionen an die Romantiker große Angriffe erfuhr; Etienne Jouy (1764—1846) der Dichter der Opern Die Vestalin, Ferdinand Cortez u. s. w., einer der entschiedensten Verfechter des Classicismus, dessen Tragödie Sylla einen bedeutenden Erfolg hatte; Alexandre Guiraud (1788—1847) mit den Macchabées, die 1822 im Odeon

seinen Ruf begründeten, mit Comte Julien und Virginie; **Alexandre Soumet** mit Clytemnèstre und Saul, die noch ganz im Stile des classischen Dramas gehalten sind, wogegen Jeanne d'Arc (1825) und Elisabeth de Farnese, beide Nachahmungen Schiller'scher Dichtungen, dem romantischen Drama sich nähern. Schon 1816 hatte sich Soumet in seinem Schriftchen: Les scrupules littéraires de Madame de Staël für das Studium des fremden, besonders des deutschen Theaters ausgesprochen. Am kühnsten nach dieser Seite ging er in dem mit Belmontet geschriebenen Fête de Néron (1829) vor. Seine späteren Stücke schrieb er in Gemeinschaft mit seiner Tochter Melle d'Altenheim. Soumet kann in der That als einer der ersten Dichter der romantischen Schule angesehen werden, die jetzt bereits diesen Namen erworben hatte und große Triumphe feierte. Die Keime zu ihr haben wir schon seit lange verfolgt. Wir fanden sie, wenn auch noch fast unmerklich, bereits in den Lustspielen des La Chaussée, etwas stärker in den Rührdramen Diderot's und Beaumarchais, liegen. Früher und entschiedener freilich traten sie im Romane hervor, der dem romantischen Drama immer zur Seite oder voranging. Prevost, Rousseau, Bernardin de St. Pierre sind hierfür Beweise. Im Drama hat der freien Entwicklung dieses Elements noch lange das Ansehen des classischen Dramas, seiner Theorie, Regeln und Formen entgegengewirkt. La Chaussée hatte noch nicht gewagt den Alexandriner aufzugeben. Rousseau und Beaumarchais hielten immer noch fest an der Einheit des Orts und der Zeit. Auch Ducis zwängte seine Bearbeitungen Shakespeare'scher Stücke, Saurin den Beverley, selbst Mercier den Barnevelt in die Enge der letzteren ein. Auch sie beschwerten sich noch fast alle mit der Fessel des Alexandriners. Wohl war ein großer Schritt dadurch vorwärts geschehen, daß Diderot das malerische Element der dramatischen Action und Darstellung betonte und zu einer neuen Forderung für den Dichter und Schauspieler machte. Erst die melodramatischen Dichter aber warfen die Fesseln des classischen Dramas ganz von sich ab. Wie roh, materiell und gewaltsam die Mittel auch waren, welche sie anwendeten und die Wirkungen, die sie erstrebten, so wird man ihnen dies eine Verdienst doch nicht absprechen können. Das Melodrama war zwar gewiß nicht die einzige Quelle, aus welcher die neue romantische Schule geschöpft, wohl aber hat sie viel zu ihrem Entstehen mit beigetragen. Daß ein enger

Zusammenhang zwischen beiden besteht, der sich schon darin äußerlich darstellt, daß die Dichter der romantischen Schule ihre ersten Triumphe auf den Theatern der Melodramatiker feierten und immer wieder zu diesen zurückkehrten, geht aus den gemeinschaftlichen Arbeiten beider, wie z. B. Dumas des Aelteren mit Anicet Bourgeois, genügend hervor. Sogar der zu den Romantikern übergegangene classische Dichter Soumet schrieb Melodramen. Der Name „Romantisch", der, wie es scheint, in Frankreich zuerst von Letourneur und von Sismondi gebraucht worden ist, wurde später von Frau von Staël aus Deutschland neu eingeführt.

Ueber das Wesen des Romantischen habe ich mich Bd. I, II, S. 379 schon aussprechen können. Die besondere Form erhielt es in Frankreich aber zunächst durch die philosophischen Ideen des 18. Jahrhunderts, welche ja auch die Entfesselung des Gemüthslebens zur Folge hatten und zu jener Umwälzung führten, von deren Nachwirkungen Frankreich und Europa noch heute erzittern, sowie durch die Reaktion, welche letztere wieder hervorrief und die ebenfalls ihre und zwar auf die Wiedererweckung des kirchlichen Geistes gerichteten Doctrinen hatte. Auch hier also bewahrheitete sich, daß das Romantische nicht immer dieser zweiten Richtung angehören muß. Vielmehr werden wir einen Theil der epochemachendsten französischen Romantiker an der Spitze des geistigen Fortschritts, an der Spitze neuer umgestaltender Bewegungen stehen und ihre Werke von dem Geiste derselben bewegt und durchdrungen sehen; daneben freilich auch wieder andere, welche in der Flucht aus dem politischen und dem socialen Leben überhaupt das einzige Heil, die einzige Rettung suchten. Dies war es z. B. was neben ihrer poetischen Kraft, den von diesem idyllisch romantischen Geiste erfüllten Schriften Bernardin de St. Pierre's eine so große Macht über die Gemüther in einer Zeit geben mußte, in welcher die Genußmenschen plötzlich von der Bangigkeit vor den Gefahren ergriffen wurden, mit denen die durch die Entartung des Culturlebens herbeigeführten Mißverhältnisse drohten. Aus diesen Zuständen ist wohl auch die Erscheinung eines Schriftstellers wie Jean Pierre Claris de Florian (1755—94) und seines ungeheuern Erfolgs zu erklären.*)

*) Florian schrieb unter Anderem die lieblichen Hirtendichtungen Galatée und Estelle, und eine Reihe kleiner, zum Theil ebenfalls eine poetische Hirtenwelt spiegelnder Stücke, von denen sich Les deux billets, Le bon ménage und Le

Erst zu Anfang dieses Jahrhunderts schlug aber das, was man als französische Romantik bezeichnen kann, eine kirchliche Richtung ein. Zunächst ohne es selbst recht zu wollen. Chateaubriand schwankte, als er seinen Atala schrieb, noch zwischen Materialismus und Christenthum. Die innere Zerrissenheit seines Helden spiegelt die eigene. Doch nur zwei Jahr später schon trat er mit seinem Génie du Christianisme hervor, in welchem dann allerdings die religiöse Wiedergeburt der Welt von ihm anstrebt wurde.

Eine geistige Verwandtschaft mit diesem größten der Romantiker Frankreichs und durch ihn mit den Führern der kirchlichen Reaction, zeigte auch anfänglich der Kreis von Dichtern, welcher zunächst seinen Mittelpunkt in dem Salon der Gebrüder Deschamps*) fand, und zu dem unter anderen nicht nur Alfred de Vigny, Nodier, Victor Hugo, sondern auch Dichter, die früher der gemäßigten classischen Richtung angehört hatten, wie Soumet und Giraut, oder auch Pichot (der Mitherausgeber der Uebersetzung der Shakespeare'schen Dramen) zählten. Es war dieser Zusammenhang, welcher einzelne von ihnen sogar den Salons der vornehmen Gesellschaft empfahl und ihnen Eingang in dieselben verschaffte. Auch dürfte die religiöse, kirchliche Tendenz, welcher die hervortretendsten Mitglieder der sogenannten romantischen Schule damals noch huldigten, nicht wenig zu ihrem Sieg über den Classicismus beigetragen haben.

Der Ausgangspunkt des romantischen Dramas war jene kirchliche Tendenz aber nicht. Dieser Ausgangspunkt war vielmehr Shakespeare, welcher überhaupt das Feldgeschrei der ganzen neuen literarischen Bewegung wurde. Der von der deutschen und englischen Literatur ausgehende Einfluß war nämlich inzwischen in seinen Wirkungen immer allgemeiner, er war durch die Dichtungen Goethe's, durch die Walter Scott's und Byron's bedeutend verstärkt worden. Alexandre Soumet trat 1816 in seinen: Les scrupules de Madame de Staël offen für die Nachahmung der fremden Dramatiker, besonders der

---

bon père besonders auszeichneten. Seine Werke sind vielmals aufgelegt, zum Theil auch von G. Förster, Quedlinburg 1827—29, übersetzt worden.

*) Emile Deschamps zeichnete sich hauptsächlich durch Uebersetzungen spanischer, deutscher und englischer Gedichte aus. Auch war er als Herausgeber der Muse française von Bedeutung, welche zunächst das Organ der romantischen Schule bildete.

deutschen, ein. Rémusat sprach sich 1820 unumwunden für die Nothwendigkeit einer Neugeburt der dramatischen Dichtung in seinem Aufsatz: Révolution du théâtre*) aus „Gestehen wir nur — ruft er auch an einem andern Orte — daß das tragische System, in welchem Corneille und Racine sich auszeichneten, seine Kraft verloren hat, und unsren Bedürfnissen nicht mehr entspricht.“ — Von entscheidender Wirkung aber war die Ausgabe der Oeuvres complètes de Shakespeare, welche Guizot im Verein mit Barante und Pichot veranstaltete und die epochemachende Schrift des ersten: Essai sur la vie et les ouvrages de Shakespeare.*) Die neue Ausgabe der Shakespeare'schen Dramen war zwar im Grunde nur eine neue Auflage der Uebersetzungen Letourneurs — aber revidirt, verbessert und vervollständigt. Ihre Wirkung erhielt zudem einen außerordentlichen Nachdruck durch die Guizot'sche Schrift, welche hauptsächlich gegen das Vorurtheil auftrat, daß es Shakespeare an Kunst und seinen Werken an Einheit gefehlt habe. „Nie, heißt es hier unter andrem, hat Shakespeare ohne Kunst geschrieben, er hat nur seine eigene gehabt, die es in seinen Werken zu entdecken gilt. Man suche die Mittel auf, deren er sich bediente und die Ziele, die er damit erstrebte. Erst dann wird man sein System wahrhaft erkannt haben, erst dann wird man wissen, ob es für uns noch weiter zu entwickeln ist. Die Einheit des Eindrucks, dieses höchste Geheimniß der dramatischen Kunst, ist die Seele der großen Schöpfungen dieses Dichters und der Gegenstand seines unablässigen Strebens, wie es der Zweck aller Regeln eines jeden Systems ist. Die ausschließlichen Parteigänger des classischen Systems haben geglaubt, daß sich die Einheit des Eindrucks nur mit Hilfe der drei Einheiten erreichen lasse; Shakespeare hat sie mit anderen Mitteln erreicht.“

1821 ließ sich Nodier, 1823 Henri Beyle, unter dem Pseudonym Stendhal, in einer Schrift Racine et Shakespeare, in einem ähnlichen, gegen die alte Schule gerichteten Sinne vernehmen. „Die Romantiker. heißt es hier, rathen niemand, Shakespeare unmittelbar nachzuahmen. Worin man ihm folgen muß, ist nur die Art, die Welt, in welcher wir leben, zu betrachten und aufzufassen.“

Diese Bewegung erschien jetzt bereits so stark und gefahr-

*) Neu abgedruckt in Passé et présent, par Mr. de Rémusat. Paris 1847. I. 140.

**) 1852 neu aufgelegt unter dem Titel: Shakespeare et son temps.

drohend, daß sich die Academie 1823 öffentlich gegen die Neurer erklärte und ein neues vernichtendes Urtheil gegen Shakespeare aussprach. Das Journal des Débats nahm für die Puristen, Le conservateur littéraire und le Globe für die neue Schule Partei. Nodier, St. Beuve, Rémusat, Alfred de Vigny, Magnin gehörten neben den Gebrüdern Deschamps und Victor Hugo zu ihren bedeutendsten Vorkämpfern.

Nodier hatte anfangs geglaubt den neuen dramatischen Messias der Schule in Lemercier zu finden, welcher in seinen neuesten Dramen den neuen Ansichten huldigte, sie fand ihn aber, wenn auch vielleicht nicht in einer völlig genügenden, so doch in einer ungleich größeren Kraft.

Victor Marie Hugo,*) Sohn eines Offiziers, der sich unter dem Kaiserreich bis zum General aufgeschwungen hatte, wurde am 26. Februar 1802 zu Besançon geboren. Seine Kindheit verlief unter den wechselndsten, gegensätzlichsten Eindrücken, da sein Vater fast unmittelbar nach seiner Geburt nach Elba und dann nach Calabrien versetzt wurde, wo er unter andern mit der Bekämpfung des Räuberhauptmanns Fra Diavolo beauftragt war. Die Romantik der hier in sich aufgenommenen Eindrücke ward aber schon 1809 unterbrochen, da die Mutter zum Zweck der Erziehung der Söhne mit diesen jetzt nach Paris übersiedelte, ein Aufenthalt, der 1811 wieder mit Madrid vertauscht wurde, wo der Vater inzwischen zum Majordomus des Palastes ernannt worden war. Auch hier war aber kein Bleiben. Schon 1812 mußte Victor der Mutter auf's Neue nach Paris folgen, wo er dem Wunsche des Vaters gemäß, zum Offizier ausgebildet werden sollte. Doch waren dies nicht die einzigen Gegensätze, unter deren Einwirkung sich die Seele des mit seltenen Eigenschaften, besonders mit einer überaus erregbaren und leicht entzündlichen Phantasie begabten Knabens entwickelte. Von fast größerer Bedeutung hierfür war der tiefgehende Gegensatz, welcher sich später zwischen seinem, im Dienste der Revolution und des aus ihr hervorgegangenen und von ihren Ideen durchtränkten Kaiserthums zu Ansehen gekommenen Vater und seiner Mutter

*) Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie (theils von ihm, theils von Mdme. Hugo). Paris 1863. 2 v. — Vaperau. Année litteraire. (Berichtet über die einzelnen Werke.) — Julian Schmidt, a. a. O. II. 315. — Théâtre de Victor Hugo. Paris, Hachette 1872. 4 Bde., welche sämmtliche Vorreden und den Abdruck der gerichtlichen Verhandlungen, welche einzelne Stücke hervorriefen, enthalten und mit Noten versehen sind.

entstand, einer sich mit leidenschaftlicher Begeisterung dem wiederauferstehenden Königthum und der Kirche anschließenden Vendéerin — ein Gegensatz, der sich allmählich zu einem völligen Zwiespalt entwickeln sollte. Von beiden Seiten blieben Eindrücke in der Seele Victor Hugo's zurück, doch mußten zunächst die ihm von seiner Mutter zukommenden vorherrschen. Dem Haß gegen das Kaiserthum blieb er fast durch sein ganzes Leben treu, nur nach seinem Bruch mit dem Königthum, nach der Julirevolution erfuhr dies insofern eine Aenderung, als er die Person Napoleon's, die als Erscheinung und Capacität durch ihre Größe seine Bewunderung erregte, nun vom Kaiserthum trennte. Zu jener Zeit aber war er noch ganz von den royalistischen und kirchlichen Gesinnungen seiner Mutter und Chateaubriand's ergriffen. Sie wurden in ihm durch die Ereignisse der Zeit und die endliche gerichtliche Trennung der Eltern nur noch genährt und gestärkt. Sein Vater machte von dem Rechte Gebrauch, ihn der Leitung der Mutter ganz zu entziehen und übergab ihn dem Collège de Louis le Grand zur weiteren Ausbildung, doch sollte grade dieser Zwang, verbunden mit seiner Abneigung zur Mathematik, ihm die militärischen Studien noch völlig verleiden, wogegen seine poetischen Anlagen, die sich bereits früher geregt hatten, jetzt stärker hervortraten. So war schon 1816 ein noch ganz in den academischen Regeln und Formen befangenes Trauerspiel entstanden, welches die Rückkehr der Bourbons feierte. 1819 waren zwei seiner Oden von der Académie des jeux floraux zu Toulouse preisgekrönt worden, die ebenfalls wieder den Royalismus verherrlichten, so daß er bei Erscheinen seiner Odes et ballades (1822) sich bereits einer sehr glänzenden literarischen Stellung erfreute. Die royalistische kirchliche Partei hatte ihn auf ihren Schild gehoben; Chateaubriand, der poetische Heerführer derselben, ihn als das enfant sublime gefeiert, er selbst aber sich an die Spitze einer neuen literarischen Fraktion gestellt, indem er den Conservateur littéraire (1819—21) gründete. Sein damaliges poetisch literarisches Glaubensbekenntniß ist in der Vorrede zu den Odes et ballades niedergelegt, worin es noch heißt: „Die Geschichte ist nur dann poetisch, wenn man sie von der Höhe der monarchischen Ideen und des religiösen Glaubens betrachtet."

Der Beifall, welcher den Dichter umrauschte, dem als Lyriker unbestritten der nächste Platz neben Chateaubriand und Lamartine eingeräumt wurde, trieb ihn zunächst zwar immer noch weiter in diese

Richtung hinein, doch lange vor der Julirevolution erscheint er beträchtlich ernüchtert und es ist keine leere Phrase, wenn er, sich nun zum ersten Male rückhaltlos zu den entgegengesetzten Ansichten bekennend, sagt: „Meine alte royalistisch-katholische Ueberzeugung ist seit 10 Jahren mit dem fortschreitenden Alter mehr und mehr durch die Erfahrung dahingeschwunden. Es blieb wohl noch immer etwas davon in meiner Seele zurück, doch ist es kaum mehr, als eine religiöse, poetische Ruine.“

Victor Hugo's erste, noch vor diese Zeit fallenden Dramen sind schon allein Beweise dafür. In Cromwell tritt er zwar noch schwach für das Königthum ein; in Hernani läßt er es schon in einem schwankenden Lichte erscheinen, in Marion de Lorme aber ganz heruntergekommen und kläglich. Es war also keineswegs erst die Hernani verkürzende und Marion de Lorme hindernde Theatercensur, welche Victor Hugo das Königthum in einem ungünstigeren Lichte zeigte. Man würde sie vielmehr gar nicht gegen ihn anzuwenden nöthig gehabt haben, wenn diese Stücke nicht schon so Vieles enthalten hätten, was royalistische Ohren unsanft berühren mußte.

Als Victor Hugo das Drama ernster in's Auge zu fassen begann, feierte gerade das Melodrama durch eine ganz neue Art der Bühnen- und Schauspielkunst seine Triumphe. Die Dichter, die sie doch selbst erst ins Leben gerufen hatten, ordneten ihr sich bald unter, und kamen zum Theil in Gefahr, hierdurch in eine ähnliche Stellung zu ihr zu gerathen, wie einst die Canevasdichter zu den Stegreifspielern. Es war daher von keiner geringen Bedeutung, daß die vom Theater français zurückgewiesenen, in einem freieren Tone schreibenden, dem romantischen Einflusse etwas nachgebenden classischen Dichter Raum neben ihnen gewannen. Besonders auf einen Geist von so tiefem und feinem Formgefühl, wie Victor Hugo konnte diese doppelte Einwirkung sicher nicht gleichgiltig bleiben. Doch stand dieser Dichter ganz augenscheinlich unter ihr nicht allein, sondern zugleich unter dem Einfluß der großen Dichtungen Shakespeare's, Walter Scott's, Byron's, Schiller's, sowie der älteren spanischen Dramatiker, wenn er diese auch nur überwiegend nach ihren theatralischen Wirkungen aufgefaßt haben mag. Julian Schmidt begrenzt dies sogar noch enger mit den Worten: „In der Methode seiner drama-

tischen Poesie haben ihn Shakespeare und Schiller bestimmt, den romantischen Inhalt hat er aus Calderon genommen."

Die Tragödie Cromwell, mit welcher Victor Hugo 1827 hervortrat und die schon ihrer Länge wegen nicht für die Bühne bestimmt sein konnte, würde ohne die Bedeutung des Autors und ohne den Anhang, den dieser bereits sich erworben hatte, schwerlich eine größere Wirkung auszuüben vermocht haben. Auch ist diese mehr, als der Dichtung, der ihr vorausgeschickten Einleitung zuzuschreiben, in der er den Bestrebungen der romantischen Dramatiker zuerst einen bestimmten lehrhaften Ausdruck gab, und welche zugleich ein leidenschaftlicher Absagebrief an die Doctrin des academisch classischen Dramas war, worin besonders die Lehre von der Einheit des Orts und der Zeit und ihren verderblichen Wirkungen bloßgelegt wurde. „Legen wir den Hammer an diese alten Theorien, Poetiken und Systeme! — ruft der Dichter hier aus. — Brechen wir diese alten Gerüste ab, welche die Façade der Kunst maskiren! Es giebt weder Regeln, noch Modelle, oder vielmehr es giebt keine anderen Regeln, als die allgemeinen Gesetze der Natur, die sich auf die Kunst im Ganzen beziehen, und die besondern Gesetze, welche für jedes einzelne Werk aus den Lebensbedingungen jeder einzelnen dichterischen Individualität entspringen. Jene sind ewig und innere, sie bleiben, diese sind veränderlich, sie sind äußere und gelten nur für den einzelnen Fall." Nach ihm hat das Drama die Natur und Wahrheit zu suchen, aber nicht diese allein; schon weil es keine absolute Realität zu geben vermag. Die Kunst ist ihm vielmehr eine Verbindung des Idealen und Realen. Ihre Wahrheit müsse daher auch noch eine andere, als die bloße Naturwahrheit sein. Das Drama soll die Natur spiegeln, aber nicht spiegeln schlechthin, weil es dann gegen die Natur nur zurückstehen würde, der Spiegel muß ein concentrischer Spiegel sein, der aus einem beleuchteten Punkte einen leuchtenden, aus einem leuchtenden eine Flamme macht. Das Wesen des Dramas soll nicht das Schöne, sondern das Charakteristische sein. Was der Dichter zu vermeiden hat, sei das Gemeine, von ihm müsse er die Natur und ihre Wahrheit befreien. Dies soll hauptsächlich dadurch geschehen, daß er sein Bild ganz von Localfarbe erfüllt erscheinen läßt, die aber nicht eine nur äußerliche hervorgebrachte, oberflächliche sein darf, sondern eine aus dem Herzen der Dichtung kommende, alles durchdringende sein muß. Ein zweites

Mittel sieht er hierzu in der Anwendung des Verses, doch mache dieser es niemals allein. Vielmehr erscheint ihm nichts so gemein, als die conventionelle Eleganz und Schönheit des Ausdrucks. Alles Gekünstelte sei zu vermeiden. Der unmittelbarste, der natürlichste leichthin vom Komischen zum Tragischen übergehende Ausdruck sei auch der schönste. Das romantische Drama insbesondre müsse eine Verbindung des Idealen mit dem Realen, des Ernsten und Heiteren, des Erhabenen und des Grotesken, die Seele unter dem Körper, die Tragödie unter der Komödie sein.

Wie man über die Bedeutung dieser Lehre auch denken mag, so ist zwischen ihr und der Anwendung, welche der Dichter von ihr in dem vorliegenden Werke gemacht, doch noch ein bedeutender Unterschied. Man wird von seinem Cromwell unmöglich einen Rückschluß auf den Werth dieser Lehre machen dürfen. Schließt sie doch keineswegs die Forderungen der inneren Einheit, der Harmonie eines folgerichtigen Aufbaus, einer geschlossenen Struktur von sich aus. Cromwell aber ist ein chaotisches Werk, dessen Theile nur lose und äußerlich mit einander verbunden sind und in keinem ebenmäßigen Verhältnisse zu einander stehen. Die beabsichtigte Verbindung des Erhabenen mit dem Grotesken ist hier keine organische, vielmehr sind diese Gegensätze meist ganz willkürlich an einander geschweißt. Wo sie aber auch innerlicher verbunden erscheinen, ist dies doch selten für den Zweck der Darstellung und für die Situation charakteristisch, daher das, was der Dichter darin charakteristisch nennen würde, nicht selten in das, was er doch gerade vermeiden will, in's Gemeine, wie das, was er grotesk nennen würde, ins Läppische und Possenhafte fällt.

Victor Hugo behandelt in diesem Drama den inneren und äußeren Kampf, welchen Cromwell in seinem ehrsüchtigen Streben nach der Krone zu durchkämpfen hatte; doch wird dieser uns nicht in einer sich steigernden, der Katastrophe unaufhaltsam zudrängenden und durch sie zu endgiltiger Entscheidung kommenden Handlung, sondern in einer Reihe breit ausgesponnener, zum Theil gar nicht zur Sache gehörender, zum Theil aus dem Stile der Darstellung fallender Episoden vorgeführt, in denen das Geschichtliche meist nur einen anekdotischen Charakter hat. Cromwell muß jeden Schritt, den er nach seinem Ziele vorwärts gemacht, wieder zurückthun und trotz der mannichfachen Situationen, die wir an der Hand des Dichters durchlaufen, befinden

wir uns am Schlusse genau auf demselben Punkte, von welchem wir ausgingen. Cromwell hat zwar, vom Zufall begünstigt, alle gegen ihn geplanten Listen durchkreuzt, doch nur, indem er sich immer wieder den Schein zu geben wußte, als ob er der Krone entsage. Aufgegeben ist zuletzt aber ebensowenig, wie die leidenschaftliche Begier, der feste Entschluß immer wieder nach derselben zu greifen. Der Dichter läßt uns selbst keinen Zweifel darüber. Das letzte Wort seines Stücks ist der heimliche Gedanke Cromwells — „Wann werde ich König sein?"

Die bedeutendste Einwirkung auf sie hat ohne Zweifel Walter Scott ausgeübt. Die Scenen Cromwell's mit seiner Frau und seiner Tochter und die zwischen dem Nekromanten Manasse und Cromwell erinnern aber auch an verwandte Scenen in Schiller's Wallenstein, den Victor Hugo wohl nur aus französischen Bearbeitungen kannte. Die Volks- und Verschwörungsscenen des letzten Akts weisen endlich auf Shakespeare's Julius Cäsar hin. Doch ist der französische Dichter überall hinter seinen Vorbildern zurückgeblieben, so daß man von seinem dramatischen Talente, trotz mancher werthvollen Einzelheiten hier noch keine zu große Meinung gewinnen konnte. Gleichwohl rief das Erscheinen des Werks eine mächtige Erregung, eine enragirte Parteiung hervor. Die Puristen schlossen sich fester zusammen und erklärten den ketzerischen Neuerungen den Krieg. Die Romantiker noch verstärkt aus der studentischen Jugend, nahmen sogar äußerlich mit ihren wallenden Lockenköpfen, ihren bebänderten Spitzhüten eine herausfordernde Haltung an.

Inzwischen war es Alexander Dumas gelungen, seinem in romantischem Geiste, mit einer ungleich glücklicheren theatralischen Verve und in einer lebendig bewegten, farbenreichen Prosa geschriebenen Drama Henri III. Eingang auf dem Theater français zu verschaffen und einen großen Erfolg damit zu erringen (1829). Ihm folgte Victor Hugo mit seinem Hernani (1830). Er ist ebenfalls wieder in Alexandrinern geschrieben, der Dichter erscheint aber als ein völlig anderer darin. Er hat sich diesmal in der Führung der Intrigue, in der ausgeklügelten Spitzfindigkeit der Situationen, das alte spanische Drama zum Vorbild genommen. Von letzteren dürften sogar einige direct für dasselbe entlehnt worden sein. Das Geschichtliche hat, wie bei den spanischen Dichtern, auch hier eine sehr willkürliche, phantastische Behandlung erfahren, die vorzugsweise auf

den scenischen und schauspielerischen Effect berechnet erscheint, doch fehlt hier das Tiefsinnige, welches dort das Willkürliche der Erfindungen mildert und bedeutungsvoll macht. Obschon die Handlung auch hier noch hie und da etwas Sprung- und Episodenhaftes zeigt, so erscheint sie im Ganzen doch ungleich geschlossener. Die Entwickelung drängt in spannender Weise der Katastrophe zu. Die Charaktere, wenn sie auch mehr, als wünschenswerth, den Situationen und ihren Effekten untergeordnet erscheinen, nehmen ein selbständigeres und dramatischeres Interesse in Anspruch. Auch ist der Charakter und die Struktur der Viktor Hugo'schen Dramen hier schon in der Hauptsache festgestellt. Jeder Akt bildet ein in sich abgeschlossenes und doch nach dem beabsichtigten Totaleindruck des Ganzen gestimmtes Gemälde von einem ganz eigenthümlichen Colorit, wodurch er sich wirkungsvoll von den übrigen abhebt, sich doch mit ihnen ergänzend, was durch das Spannende der Handlung gefördert wird.

Marion de Lorme war mit Hernani schon im Jahre 1829 und zwar noch früher, als dieser entstanden. Sie sollte jedoch erst später und nach mancherlei Widerstande zur Aufführung kommen. Die Anhänger der classischen Doctrin übten nicht nur auf das Theater français, auf die Presse, auf die Censur ihren Druck und Einfluß aus, eine Deputation der Academie reichte 1829 auch noch ganz unmittelbar eine Petition gegen die Neuerer bei Carl X. ein. Durch die Censur hatte man zwar das Verbot der Marion de Lorme erlangt, Carl X., welcher den Dichter sogar für den hierdurch erlittenen Schaden durch eine Erhöhung seiner Pension von 3000 auf 6000 fr. entschädigen wollte, was von Victor Hugo aber abgelehnt wurde, weigerte sich jedoch in ähnlicher Weise gegen Hernani vorzugehen. „In Dingen der Literatur," erwiderte er den Petenten, „habe ich nur, sowie Jeder von Ihnen, meine Herren, meinen Platz im Parterre." Hernani kam also am 26. Februar 1830 im Theater français zur Aufführung. Das Publikum war aufs Höchste gespannt. Beide Parteien standen einander zum Kampfe gerüstet gegenüber. Erst der vierte Akt schlug durch. Der fünfte entschied den Sieg für den Abend zwar vollständig, doch sollte derselbe noch heftig bestritten werden. Die zweite Aufführung bezeichnet einen der tumultuarischesten Abende des Theater français, er wurde vielleicht nur

von dem der ersten Aufführung des Germanicus im Jahr 1817 übertroffen. Damals entsprang aber der Kampf politischen Motiven, es war eine Schlacht zwischen Bonapartisten und Royalisten, die mit Fäusten und Stöcken geschlagen wurde und sich auf die Straße mit übertrug. Heute war der Kampf jedoch nur ein ästhetischer. Die Stöcke waren verschwunden, die Fäuste aber geblieben. Der Sieg fiel den Romantikern zu; was sich in den nächsten Vorstellungen wiederholte, bis der Widerstand der Puristen endlich erstarb. Hernani hatte 54 Vorstellungen hinter einander. Die classische Tragödie und Doctrin hatte eine Niederlage erlitten, von der sie sich bis jetzt nur einmal, aber blos vorübergehend erholte.

Hernani ou l'honneur castillan behandelt, wie der Titel schon andeutet einen der hauptsächlichsten Gegenstände des altspanischen Dramas. Drei der hervorragenden Persönlichkeiten des Stücks werden in verschiedener Weise von dem starren Begriff der castilianischen Ehre bewegt. Alle drei: Don Ruy Gomez de Silva, ein stolzer hochsinniger Edelmann, Hernani, der geächtete Bandit, der aber ebenfalls einem hohen Hause entstammt, und der König Don Carlos, späterer Carl V., verlangen nach dem Besitz der schönen Donna Sol, welche Don Gomez verlobt ist, des Königs Liebe zurückweist, dem vom Gesetze verfolgten Hernani aber in Noth und Verderben zu folgen entschlossen ist. Es ist diese Liebe, welche bei diesen drei Männern mit dem Begriffe der Ehre in Conflict geräth, was sowohl die bösen Leidenschaften, wie die guten Neigungen ihrer Seele entbindet. Der König fällt in die Hände Hernani's, der ihn zum Zweikampf fordert und da er dessen sich weigert, von diesem, der ihn zu morden verschmäht, im Stolze der Uebermacht freigegeben wird. Hernani fällt in die Hände des Don Gomez, dessen Ehre er aufs tiefste verletzt hat, der ihn aber nichtsdestoweniger, weil er, bevor er dies wußte, ihn seines Schutzes versichert hatte, mit Gefahr seines Lebens gegen den König vertheidigt. Dieser, in dessen Gewalt endlich beide gefallen sind, der aber inzwischen Kaiser geworden ist, will nicht minderen Edelmuth zeigen. Er nimmt beide zu Gnaden auf, bestimmt Gomez, dem Besitze von Donna Sol zu entsagen, und vereinigt hierauf Hernani mit dieser. Hernani, der seine Freiheit von Don Gomez nur durch das Versprechen erkauft hatte, Rache an dem König zu nehmen, sobald aber dieses geschehen und Gomez hierzu das verabredete Zeichen geben würde, sich selber zu tödten —

Hernani wird in der Hochzeitsnacht, da er seine schöne Braut eben umfangen will, durch dieses Zeichen, den unheimlichen Ton eines Horns, an sein unseliges Versprechen plötzlich gemahnt. Er löst nach schwerem Kampfe, indem er sich vergiftet, seine verpfändete Ehre ein. Donna Sol folgt seinem Beispiel und auch Don Gomez giebt sich, seine unbarmherzige That zu sühnen, den Tod.

Das Melodrama hatte längere Zeit durch den möglichst starken Gegensatz von Tugend und Laster, von sittlichem Adel und sittlicher Verworfenheit zu wirken gesucht, dabei aber jedes in individueller Getrenntheit darzustellen geliebt. Obschon es bei Victor Hugo an solchen reinen Gegensätzen gleichfalls nicht fehlt, suchte er doch die Stärke seiner Darstellung vorzüglich darin, daß er diese Gegensätze auch noch in eine und dieselbe Persönlichkeit verlegt und ihr tragisches Schicksal nicht nur aus dem Widerspruche mit der Welt, sondern zugleich aus diesem inneren Widerspruche entwickelt. Ja, er erblickte den höchsten Triumph der Kunst gerade darin, hierdurch die sittliche Häßlichkeit, die ungeheuerliche Verworfenheit zum Mittelpunkte des Interesses seiner Darstellung zu machen. Dies geschah in noch gemäßigter Weise in seiner Marion de Lorme und erreichte seinen Gipfel in Le Roi s'amuse, denen Lucrecia Borgia und Marie Tudor hierin nur wenig nachstehen.

Die Verbindung des Häßlichen mit dem Schönen wird auch schon in der Vorrede zu Cromwell berührt. „Dieser Flecken — heißt es hier — soll nichts andres als die unabtrennliche Bedingung der eigentlichen Schönheit sein. Dieser starke Farbenauftrag, welcher nahe beleidigt, ist aus einer gewissen Ferne gesehen, ganz unerläßlich für die Wirkung des Ganzen. Nehmt das Eine hinweg und ihr vernichtet das Andre. Alles Eigenthümliche beruht nur hierauf.“ Erst in dem Vorworte zu Le Roi s'amuse aber formulirt er die Lehre vom Häßlichen in ihrer vollen Schärfe und treibt sie nun weit über die Grenzen ihrer Berechtigung hinaus. „Nehmt die häßlichste, abstoßendste, vollständigste Mißbildung — liest man hier — stellt sie so auf, daß sie am schärfsten hervortritt, auf die tiefste, verachtetste Stufe der menschlichen Gesellschaft, beleuchtet dies elende Geschöpf von allen Seiten durch die niedrigsten Contraste, und gebt ihm dann eine Seele, werft in diese Seele das reinste Gefühl, welches dem Menschen gegeben ist, das Gefühl eines Vaters — was wird geschehen? Dies

hohe Gefühl, durch gewisse Bedingungen erwärmt, wird vor euren Augen dieses herabgewürdigte Wesen verwandeln, das Kleine wird groß, das Mißgestaltete schön werden." Dies war es denn auch was, Victor Hugo nur auf eine andere Weise in Lucrezia Borgia darstellen wollte, in welcher der Mutterliebe eine ähnliche Rolle zugefallen ist. Doch auch schon in Marion de Lorme war es in zwar milderer, dafür aber fast noch anstößigerer Form versucht, hier wo die käufliche Liebe eines schönen Weibes plötzlich vom Zauber der echten, wahren, selbstlosen Liebe berührt wird und dieses in dem tragischen Conflicte der letzteren mit der früheren Verworfenheit untergeht. Wenn es aber schon fraglich ist, ob in einer Courtisane eine solche Reinheit der Empfindung überhaupt möglich, so muß doch jedenfalls das Mittel, welches sie zur Rettung ihres Geliebten ergreift, gerade bei ihr als ein sehr zweideutiges Opfer erscheinen. Nur ein reines Weib würde, wenn überhaupt, dasselbe darbieten dürfen, um damit vollen Glauben finden zu können. Ein anderer Fehler des Stücks ist, daß der Dichter das Hauptmotiv mit einem zweiten verknüpfte, das in seiner Behandlung fast noch einen größeren Raum, als das erste einnimmt, und ihm doch in gar nichts verwandt ist, ich meine das Duellmotiv. Nichtsdestoweniger bezeichnet Marion de Lorme im dramatischen Sinne einen großen Fortschritt des Dichters. Der Conflict entwickelt sich mit größerer dramatischer Kraft. Das Colorit ist energischer, harmonischer, stimmungsvoller.

Victor Hugo erzählt, daß er nur bis zum Sturze der Regierung Carl X. an der Veröffentlichung dieses Stücks behindert worden sei, das eigene Gefühl ihn aber bestimmt habe, dieselbe noch weiter zu verzögern, weil man sonst leicht eine gehässige Anspielung auf den gestürzten König darin hätte finden können, an die er niemals gedacht habe. Diese Rücksicht war dem Dichter allerdings um so mehr geboten, als Carl X. sich gegen ihn immer wohlwollend verhalten hatte. Auch sollte Victor Hugo nur zu bald die Erfahrung machen, daß das neue Regime der Freiheit der Theater keine größere Sicherheit bot, obschon sie durch die Charte gewährleistet war. Das am 22. November 1832 zur Aufführung gelangte Drama, Le Roi s'amuse wurde unmittelbar darauf verboten.

Der Dichter protestirte in der geharnischten Vorrede zu diesem Stück gegen diesen ungesetzlichen Gewaltact, zugleich aber auch gegen den wider dasselbe erhobenen Vorwurf der Unsittlichkeit, der ihm

nicht nur von der Regierung, sondern auch von einem Theile der Kritik und des Publikums gemacht wurde.

„Das Theater — heißt es hier — ist wie man nicht genug wiederholen kann, in unseren Tagen von der weittragendsten Bedeutung, einer Bedeutung, die sich mit der zunehmenden Civilisation nur noch steigern wird. Das Theater ist eine Tribüne. Es ist eine Kanzel. Es spricht laut und vernehmlich. Wenn Corneille sagt:

‚Pour être plus qu'un Roi, tu te crois quelque chose —‘

so wird Corneille zum Mirabeau. Wenn Shakespeare sagt:

‚To die, to sleep —‘

so wird er zum Bossuet. — Der Autor dieses Dramas weiß, welch große und ernste Sache die Bühne ist; er weiß, daß das Drama, ohne die Grenzen der Kunst verlassen zu müssen, eine nationale, sociale, humanitäre Mission zu erfüllen hat. Er fragt mit Strenge und Besonnenheit nach der philosophischen Tragweite seines Werks, weil er sich verantwortlich dafür weiß und nicht will, daß die seinen Stücken lauschende Menge ihn eines Tages für das, was er ihr vorträgt, zur Rechenschaft ziehe. Auch der Poet hat eine Verantwortung für die ihm vertrauenden Seelen und der Autor hofft immer nur Scenen auf der Bühne zu entwickeln, welche erfüllt von guten Lehren und Rathschlägen sind. Er wird immer gern den Sarg in den Bankelsaal bringen, die Orgien von Todesgesängen unterbrechen und die Kapuzen neben den Masken erscheinen lassen. Was aber die Krankheit und das Elend betrifft, so wird er sie niemals im Drama ausbreiten, ohne auf das Abstoßende dieser Nacktheiten den Schleier einer tröstenden Idee zu werfen. Er wird Marion de Lorme nicht auf der Bühne erscheinen lassen, ohne die Courtisane durch etwas Liebe zu reinigen, noch den mißgestalteten Triboulet ohne das Herz eines Vaters, noch die schreckliche Lucrezia ohne das Gefühl einer Mutter. Laßt durch das Ganze nur eine sittliche, mitleidweckende Idee gehen und es giebt nichts Häßliches und Abstoßendes mehr. Das verächtlichste Ding, wenn ihr es mit einer religiösen Idee verbindet, wird heilig und rein. Hängt Gott an den Galgen, so habt ihr das Kreuz.“

Victor Hugo mag von diesen Absichten erfüllt gewesen sein, doch ging er sicher bei Verfolgung derselben weit über das Ziel. Er mag in der dichterischen Erregung sich in die Ueberzeugung hineingeredet haben, nie andre als ästhetische und moralische Wirkungen zu erstreben, doch war er dann wenigstens in einer gewissen Selbsttäuschung befangen. Nur zu oft hat er sie, vielleicht ohne sich dessen deutlicher bewußt zu werden, der theatralischen Wirkung zum Opfer gebracht. Er ist ein Meister des dramatischen Colorits, wie er dem

französischen Drama überhaupt erst den von Diderot geforderten Zauber der Farbe und das durch sie zu erreichende Stimmungsvolle gegeben hat, selbst hierbei ist er aber nicht immer in künstlerischer Weise zu Werke gegangen. Nur zu häufig erscheint er berechnend darin. Er hat Farbe und Stimmung nicht selten zur Hauptsache gemacht und ihnen die Handlung untergeordnet. Wohl hat er scenische Wirkungen erzielt, die man vorher auf der französischen Bühne nicht kannte und den Kreis derselben mächtig erweitert. Auch war er der Erste nicht, der diese Wirkungen um ihrer selbst willen suchte, aber er ist hierin weiter, als vor ihm irgend ein Dichter von seiner Bedeutung gegangen. Ich will, um dies zu erhärten, mich nur auf ein einziges Beispiel berufen. Der Effect jener in die Liebestrunkenheit Hernani's hereinklingenden Todesmahnung durch den Ton des verhängnißvollen Hornes hat sowohl in Le Roi s'amuse, wie in Lucrezia Borgia wieder sein Seitenstück gefunden. Dort klingt in den Rachejubel Triboulets, der den König todt unter seinen Füßen zu haben glaubt, der lebensfrohe Gesang desselben, ihn plötzlich mit einer dunklen, schrecklichen Ahnung erfüllend, herein. Hier wird das Bachanal der todtgeweihten Gäste Lucrezia Borgia's plötzlich von den unheilverkündenden Todesgesängen der Mönche unterbrochen, welche den arglosen Uebermuth derselben in Entsetzen und Grausen verkehren.

Le roi s'amuse und Lucrezia Borgia bezeichnen die Höhepunkte des Victor Hugo'schen Dramas. In ihnen erscheint er als Meister der dramatischen Technik und, wie schon gesagt, des dramatischen Colorits. Auch wird man, wie viel gegen die Richtung, die er dem neuesten Drama gegeben, auch einzuwenden ist — denn gewiß haben seine Grundsätze und Ansichten nicht nur den berechneten Bühneneffect, sondern auch die sociale Tendenz, mit dem Scheine berechtigter Factoren umkleidet, so daß das sociale und socialistische Drama vielfach an ihm angeknüpft hat, — doch nicht vergessen dürfen, daß er den bildsamen dramatischen Elementen, die im Melodrama roh und ungestaltet verstreut lagen, eine künstlerische und ideale, so wie überhaupt dem Drama eine freiere Form und einen neuen Inhalt gegeben, der zwar zuweilen von einem romanhaften Charakter, aber von ihm in seinem dramatischen Kerne ergriffen worden ist; sowie daß er endlich ganz neue dramatische Probleme aufgeworfen, ganz neue und jeden=

falls ergreifende Conflicte und nicht blos große Ungeheuerlichkeiten, sondern auch große Schönheiten entwickelt, ja fast alle seine Nachfolger an poetischer Stimmung, an poetischen Intentionen übertroffen hat. Hätte er aber auch kein Verdienst weiter als das, welches ihm Niemand bestreiten wird, den Conventionalismus des alten classischen Dramas gebrochen und die Bahn für etwas Lebendiges, Eignes und Freies geöffnet zu haben, so würde ihn dies schon allein zu einer bedeutenden Erscheinung in der Entwicklung des französischen Dramas machen. Alphonse Royer, ein Altersgenosse des Dichters*) sagte, um diese Bedeutung ins Licht zu stellen: „Ich wollte nur, daß diejenigen, welche den Untergang jener Epoche der tödtlichsten Langeweile und der Unfähigkeit noch immer bedauern, zu sechs Monaten Phocion oder Pertinax verurtheilt würden."

Die Absicht, welche Victor Hugo mit seiner Lucrèce Borgia ververfolgte, hat er zum Theil selbst in den Worten dargelegt:

„Was ist diese Lucrèce Borgia? Nehmt die moralische Verworfenheit, wie ihr sie euch häßlicher, abstoßender, vollständiger nicht denken könnt, bringt sie dahin, wo sie am stärksten hervortreten muß, in das Herz eines Weibes, das mit allen Vorzügen physischer Schönheit und fürstlicher Größe ausgestattet ist, die dem Verbrechen seinen Schwung geben, und mischt dieser moralischen Ungeheuerlichkeit ein reines Gefühl, ja das reinste Gefühl, dessen das Weib fähig ist, das Gefühl einer Mutter bei, stellt in eurem Ungeheuer eine Mutter dar und es wird interessant, ja dieses Geschöpf, das zuvor nur Grauen erregte, wird Mitleid erwecken, diese häßliche Seele — sie wird vor euren Augen fast schön werden."

Man sieht, Lucrèce ist dem Triboulet des Roi s'amuse in einer bestimmten Beziehung verwandt, sie steht in einem bestimmten Gegensatze zu diesem. Doch wird man zu berücksichtigen haben, daß wenn Victor Hugo hier, wie in noch verschiednen andren Stücken, das Häßliche durch das Gute zu verschönern sucht, er doch keineswegs das Häßliche selbst für etwas Schönes ausgiebt. Vielmehr wird bei ihm das Gute immer zur Nemesis an der Verworfenheit, und die Ver-

*) Er wurde 10. Septbr. 1803 geboren, gehörte der liberalen und romantischen Richtung an, widmete sich nach 1830 der dramatischen Carrière, leitete eine Zeit lang das Odéon und wurde endlich General-Inspector der schönen Künste. Er schrieb verschiedene Romane, Comödien und Operndichtungen, sowie die Histoire universelle du théâtre, auf die hier vielfach verwiesen ist. Auch machte er sich durch eine Uebersetzung der Dramen Alarcons verdient.

worfenheit zum Würgengel des Glücks, nach welchem das ihr beigemischte Gute vergeblich ringt. Das Liebesglück Marion's, das Done Vaterglück Triboulet's, die Muttersehnsucht der Lucrèce — sie alle gehen an der Verworfenheit dieser Personen zu Grunde, die sich gegen sie rächend erhebt.

Le Roi s'amuse hatte bei seiner ersten und einzigen Vorstellung keinen Erfolg, Lucrèce Borgia, welche 1833 zur Aufführung kam, einen um so größeren. Sie ist in Prosa geschrieben, was wohl der Grund, daß hier noch der letzte Rest vom rhetorischen Pathos der alten classischen Tragödie verschwunden ist und die Rede ganz auf die Handlung bezogen, ganz aus den Charakteren und Situationen entwickelt erscheint.

Auch die in demselben Jahre erschienene Marie Tudor und der 1835 nachfolgende Angelo sind in Prosa geschrieben. Sie zeigen eine ähnliche Gedrungenheit der dramatischen Structur; wie sie überhaupt viele Vorzüge der Lucrèce theilen, ohne dieselbe doch ganz zu erreichen. Besonders sind in Marie Tudor die seltsamsten theatralischen Effecte gehäuft. Mit der Geschichte hatte der Dichter es ja schon immer so genau nicht genommen. Er hielt sich mit Vorliebe an die anecdotischen Ueberlieferungen und glaubte in diesen die größere poetische Wahrheit zu finden. In Marie Tudor hat sich derselbe der Willkür seiner Phantasie aber ganz überlassen. Von der fanatischen Katholikin ist — wie Julian Schmidt schon gesagt — nichts mehr übrig geblieben, sie ist zu einer Art gekrönter Buhlerin geworden, gegen deren trotzige Schamlosigkeit selbst Marion noch eine Heilige zu nennen ist. Sie hatte daher im Odeon nur einen getheilten Erfolg. Bemerkenswerth ist hier wieder die Vorrede.

„Es giebt zwei Arten, die Menge im Theater zu erregen — heißt es darin — durch das Große und durch das Wahre. Das Große ergreift die Masse, das Wahre den Einzelnen. — Das, was die Größe Shakespeare's ausmacht, ist, daß er immer beides zugleich ins Spiel setzt, so verschieden es auch von einander ist, denn die Klippe des Wahren ist das Kleine, die der Großen das Falsche. In allen Werken Shakespeares giebt es aber Großes, das wahr, und Wahres, das groß ist. Im Mittelpunkt aller seiner Schöpfungen liegt zugleich der Durchschnittspunkt des Wahren und Großen, und wo diese zusammentreffen, ist die Kunst immer vollkommen. Shakespeare und Michel-Angelo scheinen geboren worden zu sein, das seltsame Problem zu lösen, welches aufzuwerfen allein schon absurd erscheint — immer in der Natur zu bleiben, indem man über

sie hinausgeht. Shakespeare übertreibt die Proportionen, aber er hält die Beziehungen inne. So ist Hamlet so wahr, wie jeder von uns, aber viel größer. Das macht, weil Hamlet kein Einzelner, wie wir, sondern der Mensch überhaupt ist. In den beiden Worten: wahr und groß, ist alles enthalten. Die Wahrheit schließt die Sittlichkeit, das Große, das Schöne ein. Es ist das, was sich der Autor immer zum Zweck gesetzt, wenn er es auch niemals erreicht hat. Was ist es z. B., was er in Marie Tudor verwirklichen wollte? Es ist dies: Eine Königin, welche ein Weib ist. Groß als Königin, als Weib aber wahr."

Es ist, als ob Victor Hugo in seinen Dramen immer, in Marie Tudor aber noch mehr als in allen übrigen, nicht das, was an seinen Lehrsätzen wahr, sondern was an ihnen paradox ist, hätte beweisen wollen. Er treibt in ihnen das Wahre über sich selbst bis zum Paradoxen hinaus.

Der Mißerfolg im Odeon bestimmte den Dichter doch wieder an das Theater français zu gehen. Daß die Rolle der Caterina Bragadini in Angelo hier in die Hände der Melle Dorval, die der Tisbe in die von Melle Mars gelegt worden war, mußte bei dem Talent und der Eifersucht dieser beiden ausgezeichneten Künstlerinnen viel zum Erfolge des Stückes beitragen, in welchem der Dichter „in zwei ernsten und schmerzlich bewegten Gestalten, die in der Gesellschaft stehende und die von ihr ausgeschlossene Frau darstellen, dabei die eine gegen den Despotismus, die andere gegen die Verachtung schützen und zugleich zeigen wollte, welche Prüfungen die Tugend der einen zu bestehen hat und mit wie viel Thränen die andre von ihrem Schmutze sich waschen muß, indem in den Seelen derselben die Empfindlichkeit der Gattin durch die Pietät der Tochter, die Liebe zum Manne durch die Liebe der Mutter, der Haß durch die Hingebung, die Leidenschaft durch die Pflicht besiegt wird."

Ruy Blas (1837) war der letzte dramatische Erfolg Victor Hugo's. Er handelt von der Liebe eines Lakaien zu einer Königin, eines Lakaien freilich, in dem etwas Größeres schlummert, der sein Auge auf die Reize einer Königin wirft und in Folge einer Intrigue, welche die Entehrung der letzteren zum Zwecke hat, im Gewand eines Edelmanns an den Hof kommt, eine bedeutende Rolle hier spielt und so die Gunst der Königin wirklich erwirbt. Die Idee ist bizarr und phantastisch, die Ausführung theilweise glänzend, theilweise barock. Frédéric Lemaitre

führte am Odeon das anfangs bestrittene Drama einem glänzenden Erfolge zu.

Mit seinem letzten dramatischen Werke: Les Burgraves (1843) erlitt der Dichter dagegen eine entschiedene Niederlage. Er muß zwar noch zwei Tragödien, Torquemada und Les jumeaux, geschrieben haben, da sie von dem Buchhändler Lacroix bereits angekündigt wurden, sie sind aber bisher nicht erschienen. Daß Victor Hugo sich nur vor dem Beifall der seinen Burgraves unmittelbar folgenden Lucrèce Ponsard's von der Bühne zurückgezogen haben sollte, hat wenig Wahrscheinlichkeit. Hatte er doch schon lange einen noch größeren Rivalen im eigenen Lager zur Seite und die Siege, deren sich dieser grade jetzt in rascher Folge zu erfreuen hatte, dürften ihm wohl noch bedenklicher erschienen sein. Jedenfalls wollte er seinen wohl erworbenen Ruhm nicht durch neue Versuche wieder aufs Spiel setzen.

Alexandre Dumas*) wurde am 24. Juli 1803 zu Villers Cotterets geboren. Afrikanisches Blut rollte in seinen Adern, da sein Vater, der republikanische General Alexandre Davy Dumas, der Sohn des Marquis Davy de la Pailleterie und einer Negerin, Tinette Dumas, war. Alexandre verlor den Vater sehr früh und erhielt eine nur mittelmäßige Erziehung. 1823 wendete er sich nach Paris, wo er durch die Empfehlungen seiner Mutter eine Secretariatsstelle bei dem Herzog von Orleans erhielt. Nebenbei widmete er sich hier aber auch noch den Studien und schriftstellerischen Versuchen. 1825 trat er mit ein paar Theaterstücken, 1826 mit einem Bande Novellen hervor, 1827 aber begründete er seinen Ruf durch den mit ungeheurem Erfolge im Theater français zur Aufführung gelangten Henri III.

Dumas huldigte den romantischen Doctrinen, doch nur weil diese seinen phantastischen Hängen besonders entsprachen und er in der Romantik die Poesie der Zukunft sah. Eine Phantasie von ungewöhnlicher Stärke, eine überaus thätige Erfindungs- und Combinationskraft, ein hoch ausgebildetes Anempfindungsvermögen, das ihn befähigte, sich rasch in alle Situationen, Zustände und Zeiten zu versetzen, ein großes Talent für das Malerische, Stimmungsvolle, eine seltene Kraft des leidenschaftlichen Ausdrucks — das waren die Eigenschaften

*) Seine Memoiren. — Fitzgerald, Life and adventurer of A. Dumas. London 1873. — Julian Schmidt, a. a. O. II. S. 440. — Royer, a. a. O. V. S. 106. Théâtre complète de Alexandre Dumas. Paris 1841 und 1846.

und Fähigkeiten mit denen Alexandre Dumas seine literarische Carrière eröffnet hatte. Victor Hugo ging, wenn nicht immer von reinen, so doch von starken poetischen Antrieben aus; er vergriff sich zwar oft in den Zielen, die er dann aber immer für künstlerische und poetische hielt. Dumas überließ sich dagegen unbefangen dem Instinkte seiner Natur, und den Eingebungen seiner Phantasie und seines Talentes. Für ihn gab es im Wesentlichen nur zwei Zwecke der Poesie: den Effekt und den Gewinn. Sie setzten vor allem andren seine Erfindungs- und seine Gestaltungskraft ins Spiel. Doch verschwendete er das Gewonnene wieder eben so spielend und leicht, wie er es gewonnen hatte, so daß er trotz seiner großen Einnahmen sich lange in einem steten Wechsel von Reichthum und Armuth befand. Er war für jeden zu Hause, der seine Hilfe ansprach und wer ihm einmal aus der Noth geholfen, besaß fürs ganze Leben in ihm einen opfermüthigen Freund.

Christine, in welcher er die Geschichte Monaldeschi's behandelt hat, war früher geschrieben, als Henri III. Sie schließt sich mehr noch als dieser an das academische Schema an, daher sie auch noch in Versen geschrieben ist. Der Alexandriner, ohnehin eine tragische Fessel, war dies für Dumas mehr als für irgend einen andern Dramatiker. Das Stück wurde 1830 im Odeon gegeben, es fiel aber trotz des Spiels von Melle Georges in der Titelrolle durch. Nichtsdestoweniger hat Dumas den Vers noch verschiedene Male anzuwenden versucht, so in Charles VI. chez ses grands vaissaux und in Caligula (1837) ꝛc. Letzterer gehört sogar zu den bedeutendsten dramatischen Leistungen des Dichters. Der Stoff dieses Stücks sagte seinem Talente besonders zu. Die Schilderung der Zustände der römischen Kaiserzeit fand die entsprechenden Farben in den afrikanischen Elementen seiner Natur. Diese brachen auch in den frühesten seiner wilden, vom Melodrama und Byron beeinflußten Prosadramen, in Antony (1831), Térésa (1832), Angèle (1834) zuweilen hervor, in denen moderne Stoffe mit der heftigsten Leidenschaftlichkeit, mit der rücksichtslosesten Kühnheit, ja Frechheit, aber mit einer seltenen Kraft und Wahrheit der Farbe behandelt sind. Das große theatralische Talent des Autors war ganz außer Zweifel gestellt. Ueberwiegt in Henri III. noch das Epische, so zeigt sich hier, trotz des romanhaften, abenteurlichen Inhalts, im Aufbau, der Anordnung, der spannenden Entwicklung der Handlung die dramatische Kraft des Autors. Das Ganze läuft aber

immer nur auf erregende, spannende, marternde Unterhaltung hinaus. Zweifelsucht, Unglaube, wilde, auf Lebensgenuß dringende, egoistische Leidenschaft sind die Haupttriebfedern der vorgeführten Begebenheiten.

Noch mehr im Charakter des Melodramas und zum Theil mit Dichtern desselben zusammengearbeitet, daher auch meist an der Porte St. Martin, der Brutstätte der ausschweifendsten Form dieser Gattung zur Aufführung gebracht, sind Richard d'Arlington (1831), La tour de Nesle (1832), Cathérine Howard (1834), Don Juan de Marana (1837) und Louis Bernard (1843.) Den Richard d'Arlington schrieb Dumas mit Goubaux, den Tour de Nesle mit Gaillardet. Letzterer beschuldigte Dumas sogar der widerrechtlichen Aneignung.

In diesen Stücken war die Einheit der Zeit und des Orts völlig aufgegeben. Der Dichter theilte dieselben daher in Tableaux. Die in ihnen angehäuften Gräuel übersteigen zum Theil alle Vorstellung. Im Tour de Nesle feiert die Gemahlin Ludwig X. mit ihren beiden Schwestern die wüstesten Orgien, zu denen sie jedesmal drei junge fremde Cavaliere aufgreifen läßt, die nach dem Genuß ausschweifendster Lust in den Fluß gestürzt werden.

Es läßt sich denken, wie verwildernd Stücke dieser Art, die damals in großer Menge von zum Theil nicht unbedeutenden Talenten entstanden, und die ihnen voraus und zur Seite laufenden vom gleichen Geiste beseelten Romane auf die Phantasie, den Geschmack und die Sitten einwirken mußten. Schon 1831 schrieb daher Goethe an Zelter: „Das Häßliche, das Grausame, das Nichtswürdige mit der ganzen Sippschaft des Verworfenen in's Unmögliche zu überbieten, ist ihr satanisches Geschäft; denn es liegt dem ein gründliches Studium alter Zeiten, vergangener Zustände, merkwürdiger Verwicklungen und unglaublicher Wirklichkeiten zu Grunde, so daß man ein solches Werk weder leer, noch schlecht finden kann."

Im Don Juan de Marana, welchen der Dichter ein Mystère nannte, erhebt sich dieser sogar zu einer poetischen Idee. Der gute und der böse Engel streiten sich um die Seele des Helden. Im Grunde ist aber der Stoff doch nur um der melodramatischen Effekte willen ergriffen, welche Dumas demselben zu entlocken gewußt.

Daneben liefen eine Anzahl von Lustspielen her, die zum Theil unter dem Einflusse Scribe's entstanden und auf die ich an anderer Stelle zurückkommen werde.

Schon durch seinen Henri III. hatte Dumas die Aufmerksamkeit des Herzogs von Orleans in höherem Grade erregt. Er war rasch in der Gunst desselben und hierdurch auch in der des Hofes gestiegen. Dies gab unter Anderem die Veranlassung, daß er den Herzog von Montpensier 1846 nach Spanien begleitete. Nach seiner Rückkehr gründete er in Paris ein eigenes Theater, le théâtre historique, auf welchem er eine ganz neue Art Stücke zur Darstellung bringen lassen wollte, die er durch Dramatisirung seiner Romane zu gewinnen hoffte. Bereits im Jahre 1831 hatte er im Odeon ein Stück aufführen lassen, Napoléon Bonaparte ou trente ans de l'histoire de France, welches als erster Versuch dieser neuen Gattung angesehen werden darf. Es besteht zwar nur aus 6 Akten, die aber die Länge von zwei bis drei Stücken haben und eben so gut auf 40 Akte erweitert werden könnten, da sie nur einige wenige, fast willkürlich aus dem Leben des großen Kaisers gerissene Scenen enthalten. Erst im Jahre 1845 war aber Dumas auf die Idee gekommen, seine Romane in dieser Art dramatisch auszubeuten. In diesem Jahre wurden Les trois mousquetaires in 5 Akten und 12 Tableaux im Theater de l'Ambigu, 1847 La reine Margot in 5 Akten und 17 Tableaux und der Chevalier de Maison rouge, 1848 Monte Christo in 5 Akten und 12 Tableaux an zwei Abenden gegeben, denen dann Le chevalier d'Harmetal und La jeunesse des mousketaires folgten. 1847 trat Dumas auch noch mit einer Bearbeitung von Schiller's Kabale und Liebe, Intrigue et amour, sowie mit denen des Shakespeare'schen Hamlet und der Schiller'schen Räuber, Le comte Herman, hervor.

So groß die Zugkraft seines Theaters auch war, so überstiegen bei der glänzenden Ausstattung, die er seinen Stücken gab, die Ausgaben doch noch die Einnahmen. Die Revolution von 1848 erschöpfte daher seine Mittel und nöthigte ihn, sein Theater zu schließen. In ununterbrochener Folge erschienen neben seinen zahlreichen Romanen aber fort und fort neue Theaterstücke, von denen Melle de Chamblay (1868) das letzte ist. Man kennt im Ganzen 60 Stücke von ihm. Die Leichtigkeit, Frische, Natur und Energie seiner Darstellung, die unerschöpfliche Erfindungskraft, machen ihn bei all seinen Fehlern auf dem Gebiete des Dramas zu einer der bedeutenderen Erscheinungen seiner Zeit. Seine Werke sind dreimal so umfangreich, als die Voltaire's, den man bis dahin für den fruchtbarsten der Schriftsteller

Frankreichs gehalten. Freilich hat Eugène Mirecourt in seinen Schriften Sur le mercantilisme littéraire und Fabrique de romans, Maison A. Dumas & Cie. (1845) ihm die Autorschaft vieler unter seinem Namen erschienenen Werke bestritten. Anicet Bourgeois, Auger, Bocage, Conailhac, Nerval werden unter seinen Mitarbeitern genannt. Dagegen arbeitete er aber auch wieder viel für Journale. Er selbst hat deren verschiedene begründet. Während des italienischen Feldzugs war er sogar als Berichterstatter thätig. 1867 gründete er dann noch ein neues Theater, le grand théâtre parisien, das aber nur kurzen Bestand hatte. Von hieran ging der Stern seines Glücks dem raschen Niedergang zu. Er starb in einem fast kindischen Zustand am 5. December 1870, während der Belagerung von Paris, in dem Dörfchen Puys bei Dieppe.

Dumas und den Melodramatikern vielfach verwandt war Melch. Fréd. Soulié, geb. am 28. Dec. 1800 zu Blois. Er hatte die Rechte studiert, war eine Zeit lang Advocat, ging dann in's Steuerfach über, wurde vorübergehend Dirigent einer Tischlerei, um endlich eine Anstellung als Unterbibliothekar am Arsenale zu finden. Er trat zuerst mit einem Bande Gedichte hervor (1824). Sein frühestes Drama ist die Tragödie Roméo et Juliette (1828). Obschon er den Stoff Shakespeare entnommen hat, bewegt sie sich noch in den Geleisen der classischen Formen. Schon in seinem nächsten Stücke, Christine à Fontaineblau (1829) steht er aber auf dem äußersten Flügel der romantischen Neuerer, die er alle an Unwahrscheinlichkeit und Ungeheuerlichkeit zu überbieten sucht. Den Fall desselben hatte er mehr noch den schlechten Versen, als dem Inhalte zuzuschreiben. Gleichwohl erlangte er mit seinem nächsten Drama, La famille de Lusigny (1831), das er mit Hector Bossange geschrieben hatte und mit dem er die lange Reihe seiner Prosadramen eröffnete, Einlaß in das Theater français.

Der Erfolg war ein entschiedener, wurde aber noch von dem seiner Clotilde im nächsten Jahre übertroffen. Er arbeitete nun besonders viel für die Boulevardtheater. Von diesen meist abenteuerlichen romanhaften Stücken wird La closerie de Genéts (1846) als das beste bezeichnet, jedenfalls hatte es großen Erfolg. Bemerkenwerther noch ist seiner socialistischen Tendenz wegen das Drama L'ouvrier. Soulié gehört zu den Begründern der industriellen Schriftstellerei, beson-

ders auf dem Gebiete des Romans, wo er vergiftend gewirkt hat. Er starb 1847 zu Bièvre unweit Paris.

In ähnlichem Geist sind die Dramen des ihm an Phantasie, Energie, Farbe und Leidenschaft noch weit überlegenen Eugène Sue, geb. 1804, gest. 1859, die, wie Les mystères de Paris (1845) und Le juif errant (1846), zum Theil nur dialogisirte Bearbeitungen seiner Romane sind. Als das beste derselben darf wohl Mathilde bezeichnet werden.

Auch Honoré de Balzac (1799—1850) der sich selber mit zu den größten Philosophen und Dichtern zählte, mag seiner übrigen Bedeutung wegen genannt werden, obschon mit Ausnahme von La Marâtre und Mercadet seine Bühnenstücke nicht eben viel Glück machten. In jener stellt er den Kampf zweier Frauen dar, Schwiegermutter und Schwiegertochter, welche eine verbrecherische Leidenschaft für denselben Mann gefaßt haben, einen Kampf, der sich unter den Augen der Gatten beider entwickelt. Dieses geißelt mit Glück das Streberthum jener Zeit.

Aus gleichem Grunde sei hier Lamartine's Toussaint Louverture (1850), ein Drama erwähnt, welchem nach seinen Motiven und Absichten ein sehr hoher Platz eingeräumt werden müßte, wenn es dramatisch nur einigermaßen bedeutender wäre oder doch wenigstens eine größere Wirkung ausgeübt hätte. Der Dichter wollte darin die Idee der Sclavenabschaffung popularisiren, daher er bemüht war, demselben eine volksthümliche Behandlung zu geben und es für die Porte St. Martin bestimmte. Lamartine besaß aber keine dramatische Ader.

Zu den bedeutendsten Dichtern der Porte St. Martin und des Melodramas der späteren Zeit überhaupt, das immer mehr auf ungeheuerliche Erfindungen ausging und durch die Häufung von Gräueln und Schrecken, durch schreiende Contraste und ausschweifende socialistische und pessimistische Grundsätze zu wirken suchte, gehören endlich, außer den aus der früheren Periode noch herüberragenden Schriftstellern dieser Art: Felix Pyat, Anicet Bourgeois und Adolphe d'Ennery.

Felix Pyat, geb. 4. Oct. 1810 zu Vierzon (Cher) hatte sich schon als Journalist einen Namen gemacht, als er 1832 mit dem Drama: Une révolution d'autrefois, seine Bühnencarrière auf dem Odeon eröffnete. Es wurde seiner politischen Anspielungen wegen schon am

folgenden Tage verboten, was Pyat's Popularität nicht wenig gefördert haben mag. Einen ungeheuren Erfolg errang er 1841 mit den Deux serruriers an der Porte St. Martin. Seine revolutionären, socialistischen Tendenzen traten aber noch offner in Diogène (1846) und in Le chiffonier de Paris (1847) hervor. Vom Jahre 1848 an widmete er sich fast ganz der socialistischen Propaganda.

Auguste Anicet-Bourgeois, am 25. December 1806 zu Paris geboren, gab schon früh seiner Neigung zum Theater nach. Bereits 1825 wurde von ihm ein Melodrama, Gustave ou le Napolitain, an der Gaité gegeben. Er gehört zu den fruchtbarsten Bühnenschriftstellern der Zeit und war keineswegs blos im Melodrama, sondern auch im Lustspiele und besonders dem Vaudeville thätig. (Von ihm ist z. B. das bekannte Passé minuit.) Er hat den größten Theil seiner Stücke im Verein mit andern Dichtern geschrieben, eine Gewohnheit, die immer mehr überhand nahm, und von Scribe zu einer förmlichen Industrie ausgebildet worden war. Auch Dumas hat Anicet-Bourgeois' Talent zu benutzen verstanden. Zu seinen hauptsächlichsten Mitarbeitern gehören außerdem: Masson, Gaudichot, d'Ennery (mit dem er unter Anderm Jeanne Hachette, La dame de St. Tropez und Le médicin des enfants schrieb), Paul Féval, Victor Ducange, Lockroy, Pixérécourt, Maillan, Labiche und Vanderburch.

Royer, welcher ihm freilich von der Schule her freundschaftlich verbunden war, glaubt, daß wenn er nur in der Form auf der Höhe des Inhalts gestanden hätte, er sicher im modernen Theater unmittelbar neben Alexandre Dumas zu stellen sein würde. Derselbe Autor veranschlagt die Zahl seiner Bühnenwerke auf 300, die er in 4 Kategorien theilt: in historische oder pseudohistorische Stücke, in Herzensbeziehungen behandelnde Stücke (pièces intimes), in pittoreske Melodramen und in Feerien. Er hebt von den ersten Perrinet Leclerc, La Vénitienne, L'impératrice et la juive, Jeanne Hachette, Le temple Salomon; von den zweiten Marianne, La dame de St. Tropez, Le médecin des enfants, Marthe et Marie; von den dritten La bouquetière des Innocents, Les mystères du carneval, La dame de la halle, La fille du chiffonier; von den letzten Les fugitifs, La prière des naufragés hervor. Bourgeois zeichnete sich durch dramatische Verve, durch eine freie und frische Natürlichkeit und wo es ihm gerade gut schien durch muntere Scherzhaftigkeit aus, die freilich nicht

selten in's Derbe fiel. Daneben fehlte es leider auch nicht an den Fehlern und Auswüchsen der Zeit, der Richtung und des Genres.

Adolphe d'Ennery, geb. 17. Juni 1811 zu Paris, von jüdischen Eltern abstammend, zeichnete sich gleichfalls in der Verbindung des Schrecklichen mit dem Lächerlichen, des Rührenden mit dem Abstoßenden aus, wobei er das Schreckliche mehr in die Handlung, das Lächerliche in die Reden der Handelnden legte. Auch er war von ganz außerordentlicher Fruchtbarkeit, auch er arbeitete meist in Gemeinschaft mit Anderen. Bourgeois' ist hierbei schon gedacht worden. Grangé, Maillan, Dugué, Paul Foucher, Lemoine, Dumanoir, zählen noch außerdem zu seinen vorzüglichsten Mitarbeitern. Er cultivirte die verschiedensten Genres. Les bohémiennes de Paris und Marie Jeanne gehören zu seinen wirksamsten Stücken.

Von höheren Intentionen, von wahrhaft poetischen Antrieben gingen dagegen Prosper Merimée und Alfred de Vigny bei ihren dramatischen Versuchen aus. Obschon die Stärke Prosper Merimée's (am 28. Sept. 1803 geb.) auf den Gebieten des Romans, der Archäologie und der Geschichte liegt, so hat er doch seinen Ruf durch eine Sammlung dramatischer Dichtungen begründet, mit der es ihm die damalige literarische Welt zu mystificiren gelang. 1825 veröffentlichte er nämlich Le théâtre de Clara Gazal, eine Reihe von dramatischen Scenen, die er für das Werk einer spanischen Dichterin ausgab. Gewiß hatte diese Mystification mit Theil an ihrem Erfolge und den Wirkungen, welche sie ausübten. Sie waren so groß, daß man Merimée als den Mazeppa neben Victor Hugo als den Carl XII. der Armee der Romantiker stellte. Als Dramatiker ungleich bedeutender aber ist Alfred Victor de Vigny, am 27. März 1799 auf dem Schlosse Loches in der Tourraine geboren. Er wurde für die militärische Laufbahn bestimmt. 1817 trat er in die königliche Garde ein, nahm jedoch 1828 als Kapitän seinen Abschied, um fortan seinen literarischen Neigungen ausschließlich leben zu können. Er gehörte dem Deschamps'schen Kreis an und zeichnete sich als einer der entschiedensten Gegner der academischen Regelmäßigkeit, des classischen Conventionalismus aus. Obschon ein Anhänger des Romanticismus theilte er doch nicht dessen Ausschreitungen. Bei aller tiefen Innerlichkeit seines Wesens legte er hiezu ein viel zu großes Gewicht auf die künstlerische Aus- und Durchbildung der Form. Zwar war seine Weltan-

schauung, wie die so vieler Dichter der Zeit, vom Skepticismus angekränkelt, doch erkannte er nichtsdestoweniger die wahre Aufgabe des Dichters in dem Kampfe für das Ideale, der aber zugleich ein Kampf mit der Gesellschaft sei, und deren materialistische Bestrebungen sich dem Idealismus überall feindlich entgegenstellten. De Vigny trat zuerst mit einer Bearbeitung des Shakespeare'schen Othello auf, welche 1829 mit großem Beifall zur Aufführung kam, wie er überhaupt zu den größten Verehrern und Bahnbrechern dieses Dichters gehört. Ihr folgte 1831 im Odeon seine Maréchale d'Ancre, die es jedoch über einen Achtungserfolg nicht hinausbrachte. Erst 1835, durch seinen Chatterton, begründete er in dieser Dichtungsform seinen Ruf. Er hatte darin Gelegenheit, seine Kunst der psychologischen Motivirung in glänzender Weise zu entfalten. Doch waren es immer noch mehr die Eigenschaften des Novellisten, als die des Dramatikers, die man bewunderte. Das rührende Drama lebte in diesem Stücke gewissermaßen neu auf. Ein junger Poet, der sein Talent und seinen Fleiß in einem unfruchtbaren Streben erschöpft, macht die ihm die Anerkennung versagende Welt hierfür verantwortlich. Er wird von Verzweiflung darüber und von der unglücklichen Liebe zu dem Weibe eines rohen egoistischen Mannes, das der Brutalität desselben erliegt, zum Selbstmord getrieben. — Auch Alfred de Vigny arbeitete hier auf starke und peinliche Gemüthserregungen hin, nur in ungleich feinerer Art, als die Melodramatiker, ja als die meisten Dichter der sogen. romantischen Schule. Auch lagen hier schon die Keime des socialen, wenn schon nicht socialistischen Dramas, ja selbst des Ehebruchsdramas, das bald eine so große Rolle spielen sollte. Die pièces intimes der Dumas, Soulié, Balzac, Sue, Bourgeois, d'Ennery haben gleichfalls schon diesen Charakter, so daß man sie größtentheils als Anfänge des modernen socialen Dramas bezeichnen und in größerem Umfange auf das alte sentimentale bürgerliche Familiendrama zurückführen kann. Der Unterschied zwischen ihnen und diesem liegt nicht nur in den Veränderungen, welche die Gesellschaft seitdem erfahren hatte, sondern auch darin, daß man die Charaktere und ihre Situationen und Zustände jetzt nicht mehr einfach aus der Naturanlage und dem Charakter der handelnden Personen und deren einseitigen Richtungen, sondern zugleich aus den Zuständen, Vorurtheilen, Uebergriffen der Gesellschaft zu entwickeln und diese dafür verantwortlich zu machen strebte, obschon es

wie wir gesehen, auch früher dafür nicht an einzelnen Beispielen fehlte. Erscheint dieses neueste Drama auch vielfach mit der Tragödie und dem zu dieser einen gewissen Gegensatz bildenden Melodrama, sowie dem romantischen Drama verbunden und verwachsen, so glaube ich es doch ebenso, wie früher das sentimentale bürgerliche Drama, aus dem es sich ja in Wechselwirkung mit dem Lustspiele hauptsächlich entwickelt hat, erst mit diesem letzteren zur Darstellung bringen zu sollen.

Alfred de Vigny bildet den Uebergang zu einer Gruppe von Dichtern, welche zwar die tieferen poetischen Antriebe und die feineren künstlerischen Intentionen mit ihm theilen, ja noch schärfer als er prononciren, sich aber durch verschiedene Merkmale von ihm unterscheiden, so daß sie von Julian Schmidt theils als die Realisten der romantischen Schule bezeichnet, theils schon den Dichtern des socialen Dramas zugerechnet worden sind, während sie Royer in den Begriff der Ecole de la fantaisie zusammengefaßt hat. Ich meine Alfred de Musset, Octave Feuillet, Léon Gozlar und George Sand. So sehr dieselben aber auch wieder von den eigentlichen Schriftstellern des socialen Dramas dadurch unterschieden sind, daß bei ihnen die dichterische Phantasie eine so große Rolle spielt, und sie bei aller socialer Tendenz überwiegend ästhetische Absichten verfolgen, so möchte ich doch auch sie und ihre Werke lieber in Verbindung mit diesem und dem Lustspiele zur Darstellung bringen, da sie eine Art Mittelstellung zwischen ihnen einnehmen und zum Theil zu beiden gehören.

Die classische Tragödie, wenn auch sehr auf die Seite gedrängt, hatte inzwischen nicht völlig aufgehört. Wie sehr sich die Anhänger der alten academischen Doctrin noch regten, welchen Einfluß sie noch immer ausübten, beweisen die Processe, welche Victor Hugo im Jahre 1837 anstrengen mußte, um das Theater français zu zwingen, den gegen ihn eingegangenen Verpflichtungen in Bezug auf die Ausführung der von ihm erworbenen Stücke nachzukommen. Es ergiebt sich nämlich aus den (bei Hachette mitgetheilten) Verhandlungen vor dem Tribunal de Commerce, daß das Theater français trotz dem großen Erfolge des Hernani und trotz der neuen Verträge, welche der Dichter hinsichtlich der Wiederaufnahme der Vorstellungen desselben abgeschlossen hatte, dieses Stück seit 1830 nicht mehr zur Aufführung brachte, ja daß es dem Dichter mit seiner Marion de Lorme und seinem Angelo, nach deren Besitz dieses Theater doch erst so eifrig gestrebt hatte, ähnlich erging; was alles

mit auf den Einfluß der Academie und der academischen Schriftsteller zurückgeführt werden muß. Denn wenn auch politische Motive hierbei noch mitwirkend waren, so stützte man sich bei Geltendmachung derselben doch hauptsächlich auf die Führer der academischen und hierdurch offiziellen Literatur. So glänzend der Sieg war, den Victor Hugo bei dieser Gelegenheit wieder erkämpfte, so sollte dem classischen Drama doch bald ein Succurs von der Schauspielkunst in der Erscheinung von Melle Rachel kommen, welche im Sommer 1838 in den Horatiern debütirte. Sie war es, welche jenem Drama plötzlich ein neues Leben, eine neue Seele und den poetischen Talenten der Zeit neue Impulse für dasselbe gab. Selbst in dem Lager der Gegner machte sich der classische Einfluß jetzt wieder geltend, was sich z. B. an der 1843 im Theater français zur Aufführung gelangten Judith von Frau von Girardin (Delphine Gay) nachweisen läßt, die doch so lange zu den Romantikern zählte. Wogegen eine andere Tragödie derselben Dichterin, Cleopâtre (1847), nach einem Romane Théophile Gautier's, wieder veranschaulicht, von wie kurzer Dauer der Aufschwung dieses neuen Classicismus war, da sie bereits wieder stark an den Ton der Victor Hugo'schen Dramen anklingt.

François Ponsard war der Mann, in dem man diesen Aufschwung jubelnd begrüßt, von dem man die Regeneration des classischen Drama's so siegessicher erwartet hat. Am 1. Juni 1814 zu Vienne (Isère) geboren, erhielt er hier seine erste Erziehung. Er setzte dann seine Studien in Lyon weiter fort, worauf ihn sein Vater nach Paris sandte, sich zur advocatorischen Praxis dort auszubilden. Obschon er sich mit Gewissenhaftigkeit diesem Wunsche gefügt, suchte er nebenbei, dem schon früh in ihm erwachten Hange zur Poesie nun doch zu genügen. Er übersetzte so unter Anderem den Manfred von Byron, den er jedoch auf seine Kosten ediren mußte, weil er dafür keinen Verleger gefunden hatte. Erst in Vienne, wohin er inzwischen zurückgekehrt war, ist die Tragödie Lucrèce dann entstanden. Er sandte sie nach Paris, wo es einem seiner Freunde, den Director des Artiste, Achille Riccaut, die Rachel dafür zu interessiren, gelang. Am 22. April 1843 wurde dieselbe mit großem Erfolge gegeben. So berechtigt dieser auch war, so erfüllten sich die daran geknüpften sanguinischen Erwartungen doch nicht. Schon Ponsard's Vorliebe für Byron hätte Bedenken erregen sollen. In der That war er nur ein Eklektiker, der

das Schöne überall nahm, wo er es fand und dem es dabei, wenn auch nicht an Geschmack, so doch an dramatischer Kraft gebrach. Schon das zweite Stück Ponsard's, Agnès de Meranie, welches den Kampf Philipp August's mit der Kirche behandelt, die dessen zweite Ehe für ungiltig erklärt und ihn zur Wiederaufnahme seiner verstoßenen ersten Gemahlin zwingen will, hatte nicht den erträumten Erfolg. Auch Charlotte Corday, so viel Fleiß auf das geschichtliche Studium und die sprachliche Ausführung darin verwendet erscheint, was bei der Kritik auch große Anerkennung gefunden, errang nur einen Achtungserfolg. In der That ist diese Dichtung, besonders in ihrem ersten Theile, kaum etwas mehr, als eine rhetorisch glänzende Darlegung jener Studien. Nur erst vom vierten Akte an gewinnt sie an dramatischem Ausdruck und Leben. Ponsard wendete sich nun dem Lustspiele zu, von dem er erst 1866 in seinem Lion amoureux, einem Pendant zur Charlotte Corday wieder zurückkehrte. Die Aufnahme war eine kühle. Kälter noch war aber die des Galiléi im folgenden Jahr. Nur wenige Monate später, am 13. Juli 1867, starb der Dichter in Passy.

Man hat Ponsard den Begründer der Ecole du bon sens genannt. Auch hat er durch die kühle Besonnenheit und das Maßvolle der Behandlung zur Ernüchterung von den Exaltationen der romantischen Schule viel beigetragen. An Nachfolgern hat es ihm auch nicht gefehlt. Will man dies Schule nennen, so ist dieselbe wenigstens nicht von zu langer Dauer gewesen, und der Triumphe, die sie errungen, sind wenige.

St. Ybars folgte mit seiner Virginie (1845), Autran mit La fille d'Eschyle (1848), Jules La Croix mit Le testament de César (1849) und in Gemeinschaft mit Auguste Maquet mit Valérie. Letztere errang besondren Erfolg durch ein Kunststück der Rachel, welche an einem und demselben Abende die Messalina und deren Zwillingsschwester, die Courtisane Lycisca, spielte, wobei zu bemerken ist, daß die Dichter die Messaline als eine tugendhafte Fürstin dargestellt haben, welche das Opfer einer verhängnißvollen Aehnlichkeit wird. Auch die mit großem Beifall aufgenommenen Uebersetzungen des Sophokleischen Oedipe roi von Jules La Croix und der Antigone von Paul Meurice und Auguste Vacquerie, sowie die Bearbeitungen der Alceste und der Medea des Euripides von Hippolyte Lucas fallen in diese Zeit.

Die romantische Schule hatte in ihren bedeutendsten Vertretern den Idealismus mit dem Realismus zu verbinden gesucht. Sie war gescheitert, weil es ihrem Idealismus an Reinheit, ihrem Realismus an Wahrheit gefehlt hatte und die Verbindung beider durch ihn nur eine nothdürftige, äußerliche gewesen war. Der neue Classicismus war in dem Versuch, den alten abstracten, conventionellen Idealismus wiederherzustellen, noch unglücklicher gewesen, weil man jetzt vor Allem nach Leben, nach unmittelbarem Zusammenhang mit den Interessen der Gegenwart und nach dichterischer Eigenthümlichkeit verlangte. Diesem Idealismus trat nun ein eben so einseitiger, eben so äußerlicher Realismus gegenüber, dem es zwar nicht an Talent, nicht an dem Scheine großer Naturwahrheit, nicht an bedeutenden scenischen Wirkungen, dafür aber nicht selten an poetischer Wahrheit gebrach; der zwar durch lebendiges Interesse zu fesseln wußte, nur daß dieses Interesse auf außer der Kunst liegende Zwecke gerichtet war. Man wollte damit neben der ästhetischen Wirkung auf den Zuschauer, eine umgestaltende auf die gesellschaftlichen Zustände ausüben, die man deshalb nicht schwarz genug darstellen konnte.

Die neuen philosophischen und naturwissenschaftlichen Ansichten, der Pessimismus und der Materialismus, waren, wie im vorigen Jahrhundert, die Ausgangspunkte dieser das Drama beherrschenden Tendenzen. Wie damals wurde es auch jetzt wieder verhängnißvoll für dieses und für die Dichtung überhaupt, daß diejenigen, welche die gesellschaftlichen Zustände und zwar in so pessimistischer Weise darstellten, sowohl hierdurch, wie durch ihre Theilnahme an den wahren Uebeln derselben, sie zunächst nur noch verschlimmern mußten. Schon Voltaire und Beaumarchais hatten sich neben ihren poetischen Bestrebungen an den finanziellen Speculationen und an den Genüssen und Lüsten der Zeit, die sie geißelten, betheiligt, aber sie erniedrigten deshalb die Dichtung doch noch nicht selbst zur Speculation, sie machten die Frivolität, die Libertinage, doch nicht die Prostitution zum Gegenstande ihrer Darstellung. Jetzt aber, da die Dichtung und zwar besonders die dramatische, fast ganz zu einer Sache der Industrie und Speculation gemacht worden war, brachte man diejenigen Mittel mit Vorliebe in Anwendung, die am sichersten großen und allgemeinen Beifall brachten, Sensation erregten und hierdurch große vorher nie gekannte, nie geahnte Gewinne versprachen. Das Publikum trieb

so die Dichter, die Dichter trieben das Publikum in die immer dreister hervortretenden pessimistischen und socialistischen Anschauungen hinein. Der Geist des Dramas wurde immer skeptischer, frivoler und cynischer

Diese dramatische Industrie ging vom Lustspiele aus; von einem Dichter jedoch, welcher noch keinen so extremen Lebensanschauungen, sondern einem gemäßigten Epikuräismus und dem Behagen eines zu Ansehen und Reichthum emporgekommenen Bürgerthums huldigte.

XIII.
Das Lustspiel und das sociale Drama, sowie ihre Nebenformen seit dem Kaiserreich.

Scribe. — Melesville, Bayard, Legouvé, Dumanoir. — Die dem Classischen zuneigende Richtung: Delavigne; Ponsard. — Die romantischen vom Lustspiel zum socialen Drama den Uebergang bildenden Dramatiker: Alfred de Musset; Octave Feuillet; Georges Sand; Léon Gozlan. — Der Naturalismus und die sociale Tendenz im Drama; das Ehebruchs- und das Prostitutionsdrama. — Alexandre Dumas d. j. — Theodore Barrière. — Emile Augier. — Victorien Sardou. — Henri Meilhac und Ludovic Halévy. — Emile Erckmann und Alexandre Chatrian. — Der Zola'sche Naturalismus.

Noch tief in die vorliegende Periode ragen, wie ich bereits andeutete, die unter dem Kaiserreich blühenden Lustspieldichter herein, sowie andererseits wieder die Anfänge mehrerer der ihr wesentlich zugehörenden Dichter noch in die letzten Jahre des Kaiserreichs fallen. Sie begannen ihre dramatische Laufbahn aber meist mit den kleineren Gattungen der ein- und zweiaktigen Vor- oder Nachspiele und des Vaudeville.

Augustin Eugène Scribe, geb. 24. December 1791, war ein Pariser Kind. Für den Beruf des Advokaten erzogen, ging er wie so viele seiner Standesgenossen aber bald zur Bühnenthätigkeit über. Schon 1811 schrieb er in Gemeinschaft mit Germain Delavigne, dem älteren Bruder Casimirs, das Vaudeville Le dervis*), das noch

*) Sie schrieben auch später noch vielfach zusammen. La sonnambule (1819), L'herétière (1822) und Le diplomate (1827) gehören zu ihren gemeinsam gearbeiteten Stücken.

in demselben Jahre zur Aufführung kam, aber eine Niederlage erlitt. Sein erster Erfolg fällt mit Une nuit de la garde nationale, in das Jahr 1815. Es wurde von dem des Solliciteur (1817) noch übertroffen. La sonnambule war dann der erste Versuch, die Sentimentalität in das Vaudeville einzuführen, das bisher einen durchaus heiteren und leichten Charakter gehabt. Mit Philibert marié wurde 1820 das neue Theater du Gymnase eingeweiht. Der Erfolg erhob sowohl dieses, wie ihn auf die Woge des Tages. Ein Vertrag zwischen beiden war die Folge davon, durch den sich der Dichter auf eine Reihe von Jahren verbindlich machte, für kein anderes als dieses Theater zu schreiben.*)

Mit dem sensationellen Erfolge des Lustspiels Michel et Christine war dann der Ruf des Dichters für immer begründet. Auch eine Reihe kleiner, eigens für die eben aufblühende kindliche Leontine Fay geschriebener Stücke, wie La petite soeur, Le mariage enfantin ꝛc. fanden die glänzendste Aufnahme. Daneben suchte Scribe den Geist des Marivaux'schen Lustspiels in Stücken wie L'herétière, La haine d'une femme und Le jeune homme à marier neu zu beleben, verschmähte aber auch das burleske Genre nicht, in dem er sich durch L'ours et le Pascha und La demoiselle et la dame großen Beifall erwarb. Eine Menge, zum Theil reizender Genre- und Sittenbilder vervollständigten die Galerie dieser kleinen Stücke, in welchen der Dichter das reiche, vielseitige Talent seines heiteren und fruchtbaren Geistes entfaltete. Im Jahre 1826 versuchte er sich aber auch in den größeren Formen, vielleicht angeregt durch den Erfolg, den Casimir Delavigne mit seiner Ecole des vieillards (1823) erzielt hatte.

Bertrand et Raton ou l'art de conspirer, welches das Prototyp einer ganzen Reihe ähnlicher Stücke wurde, ist unter dem Namen Minister und Seidenhändler auch auf deutschen Bühnen bekannt geworden. In Frankreich hatte es einen ganz außerordentlichen Erfolg und Julian

---

*) Das Theater des Gymnase, welches zwischen 1824—30 den Namen des Theaters de Madame erhielt, spielte Comédies, comédies-vaudevilles und vaudevilles. Scribe schuf für dasselbe die comédie d'intrigue und de sentiment, dite du Gymnase. Diese Stücke erschienen zum Theil als Répertoire du théâtre de Madame 1828—29 und als Répertoire du Gymnase dramatique 1830. — Später wurden hier auch die Dramen des jüngeren Alex. Dumas', Sardou's, Meilhac's und Halevy's gegeben.

Schmidt hält es für eines der besten Stücke des Dichters. In der That sind Rantzau, der vom politischen Ehrgeiz ergriffene Seidenhändler Raton Burkenstaff und dessen Sohn Erik vortrefflich gezeichnet. Auch entfaltet sich hier die quellende Erfindungskraft Scribe's in einer Fülle der behaglichsten und fesselndsten Situationen. Kaum minder glücklich erscheint die Knüpfung und Lösung der Verwicklung darin. Daß Scribe ein Stück von so heiterem Charakter an einen so tragischen Vorgang wie das Ende Struensee's anknüpfte, kann nicht gerade Wunder nehmen, da es demselben nie Ernst mit der Geschichte war, sondern er diese fast immer nur als Mittel zum Zweck behandelte. Sollte sie seinen Darstellungen doch meist nur einen bestimmten Hintergrund, seinen Erfindungen einen bestimmten Anhalt, seinen Situationen ein bestimmtes Colorit und seinen Charakteren ein bestimmtes Costüm geben.

Man hat Scribe den Dichter der reichen, emporgekommenen Bourgeoisie genannt und behauptet, daß er überall „das Interesse über die Leidenschaft" habe siegen lassen. Ich habe es aber nicht in solchem Umfang bestätigt gefunden, wennschon nicht zu leugnen ist, daß er vor allem seinem Publikum zu gefallen strebte, welches zum großen Theil aus den Besitzenden und Reichen bestand. Von einem industriellen Schriftsteller, wie er bei seinem großen Talente doch war, würde man etwas Anderes kaum zu erwarten gehabt haben. Doch fehlt es ihm keineswegs völlig an Stücken, die einer entgegengesetzten Lebensanschauung huldigen. Zu ihnen gehört Le mariage d'argent, welches gerade gegen das materialistische Interesse gerichtet ist, das damals die Pariser Gesellschaft zu beherrschen begann. Die Macht der Geldmänner fand nicht mehr, wie im vorigen Jahrhundert ein Gegengewicht im Adel und in der Geistlichkeit. Die Julirevolution vollzog sich vielmehr ganz unter ihrem Einflusse.

Geringeren Erfolg als die beiden vorgedachten Stücke hatte das die wechselseitige Förderung und Concurrenz der Geld- und Stellenjäger geißelnde Lustspiel: La cameraderie ou la courte échelle; nicht sowohl, wie Royer meint, weil die Freundschaft von Leuten, die sich nur der Erreichung egoistischer Ziele willen zusammen finden, auf keiner sittlichen Idee beruht, als weil sich zu Viele im Publikum unangenehm davon berührt fühlen mußten. Doch hat sich der Dichter auch zu Uebertreibungen verleiten lassen, welche durch ihre Unwahrschein-

lichkeit die Wirkung zerstörten. Nur zu häufig brachte Scribe die Wahrheit seiner Darstellung dem einzelnen scenischen Effekte zum Opfer, was sich in besonders auffälliger Weise in dem Lustspiel: La Calomnie (1840) zeigt. Er wendet sich hier gegen die Scheu vor der öffentlichen Meinung, welche der Verleumdung und Lästerung überall Thor und Riegel öffnet.

Dasselbe Jahr brachte dem Dichter aber auch einen seiner größten Erfolge durch das dem deutschen Publikum hinlänglich bekannte: Un verre d'eau. In keinem seiner Stücke vielleicht erscheint seine Virtuosität in der Führung der Intrigue in so glänzendem Licht, in keinem tritt aber auch die Methode seiner Compositionsweise, treten die Maschinerie und die Drähte, an denen seine Figuren gehen, so offen hervor, wie hier. Nicht nur die Geschichte, auch die Fehler, Gebrechen und Uebelstände, welche er zu geißeln vorgiebt, sind hier von ihm nur als Mittel zur Unterhaltung ergriffen und dadurch gewißermaßen der Nachsicht des Zuschauers empfohlen worden, was überhaupt seinen Darstellungen nicht selten etwas Frivoles, Schillerndes giebt. Es ist dieses Verhalten, welches, wie ich glaube, dem Dichter hauptsächlich jenen Vorwurf eingetragen, der poetische Vertheidiger der Grundsätze des damals emporgekommenen reichen Bürgerthums gewesen zu sein, so daß Julian Schmidt von ihm sagen konnte: „Scribe kann sich, da er selbst in den Sünden seines Zeitalters befangen ist, die Ehrlichkeit nicht anders denken, als mit einer gewissen tölpelhaften Unwissenheit verbunden.“ Wenn er sich dieselbe aber auch vielleicht ganz anders denken konnte, so hat er sie doch jedenfalls sehr oft, dem Publikum zu Gefallen, in dieser Art dargestellt. Auch ist wohl die Behauptung zu weitgehend, daß Scribe nur das Bürgerthum seiner Zeit darzustellen vermocht habe, daß seine geschichtlichen Figuren im Grunde nichts weiter als costümirte Notare, Advocaten und Bankiers seien, wenn es auch richtig ist, daß in der Schilderung der letzteren erst seine Stärke liegt und er für eine höhere, idealere Auffassung des Lebens wenig Sinn hatte und alles bei ihm einen bürgerlichen Anstrich gewann.

Auch das Jahr 1840 brachte wieder eines der gegen die Auswüchse des damaligen Gesellschaftslebens gerichteten Stücke: La passion secrète. Hier sehen wir eine Frau, um eine verbrecherische Liebe zu ersticken, sich in die Leidenschaft des Börsenspiels stürzen, wodurch sie

in eine verzweifelte Lage geräth, die sich zwar schließlich zum Besseren wendet, nicht aber ohne in ihr eine nachdrückliche Lehre zurück zu lassen. 1841 folgte Une chaîne, das sorgfältigst gearbeitete Stück des Dichters. Die Motivirung ist hier eine tiefere, wahrere. Auch ist es weniger ein Intriguen- als ein Sittenstück und dürfte eigentlich schon dem neuesten socialen Drama zugezählt werden, da es gegen das Unsittliche der von der französischen Gesellschaft approbirten Form der Ehe gerichtet ist. Das Weib, welches hierdurch die Liebe weder vor, noch in der Ehe kennen zu lernen Gelegenheit hat, findet und sucht sie, obschon durch die Fesseln der letzteren gebunden, so doch durch den Reiz des Verbotes gerade verlockt, nun außer derselben. Scribe hat mit großer Wahrheit die Leidenschaft seiner Heldin, Louise, geschildert, welche letztere nur dadurch vor dem drohenden Abgrund bewahrt bleibt, weil Emeric, ein junger Künstler, der diese Leidenschaft in ihr entzündete, im entscheidenden Moment vor der Verführung zurückscheut. Er weigert sich, ihr auf dem gefährlichen Wege weiter zu folgen, um sich des schwärzesten Undanks gegen Louise's Gatten, seinen Wohlthäter und einen ehrenhaften würdigen Mann nicht schuldig zu machen. Dieser Mangel an Leidenschaft und Entschlossenheit verwandelt die Liebe Louise's in Verachtung. — Die Franzosen bewunderten damals die edelmüthige Entsagung Emeric's, die Deutschen aber nahmen Anstoß an dem unbefriedigenden Schlusse des Stücks. Dagegen fand bei diesen schon damals ein verwandtes, der Scribe'schen Chaîne noch vorausgegangenes Stück, Le fabricant, des Emile Souvestre (1806—54) viel Anklang, der sonst zu jenem in einem gewissen Gegensatz steht, insofern er sich seine Helden meist aus den besitzlosen Classen wählte — ein fast schon socialistischer Zug.

Von den späteren Stücken Scribe's fanden besonders Adrienne Lecouvreur (1849); Bataille de Dames (1851); Les contes de la Reine de Navarre (1851) und Les doigts de fée (1858) großen Beifall. Sie sind von ihm sämmtlich mit Legouvé gearbeitet worden. Ich vermag jedoch nicht zu sagen, welcher Antheil ihm daran zukommt. Da sie aber zu den wirkungsvollsten und besten Stücken Legouvé's gehören, wird man denselben wohl nicht unterschätzen dürfen. In Adrienne Lecouvreur, als welche die Rachel große Triumphe feierte, hatten sich die Dichter sogar den melodramatischen Stücken genähert, in denen sich Scribe auch schon früher versucht hatte. Die Scenen des letzten Aktes sind auf die quälendsten pathologischen Wirkungen,

auf den äußersten und peinlichsten Realismus der Darstellung berechnet. Dies verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als der Gegenstand in der geschichtlich überlieferten Form nicht dazu aufforderte, sondern es nur auf Erfindung beruht.

Scribe machte sich außer durch seine Lustspiele und Vaudeville's auch noch durch seine Operndichtungen beliebt und berühmt. In ihnen nimmt er in diesem Jahrhundert unbestritten die oberste Stelle ein. Er erhob die Operndichtung erst wieder zu höherer Bedeutung. Die Texte zu La dame blanche, La muette de Portici, Fra Diavolo, Le maçon et le serrurier, La neige, Le domino noir, La juive, sind genügende Beweise dafür. — Scribe war der fruchtbarste und gefeiertste Lustspieldichter dieses Jahrhunderts. Er beherrschte längere Zeit die Theater aller Völker Europa's. Obschon ihm die Unterhaltung als Hauptzweck der Bühne galt und er sich nur selten zu höheren Zielen erhob, es daher auch mit Inhalt und Form, besonders mit der Wahrheit und Folgerichtigkeit der Charakteristik und Motivirung, nicht allzu genau nahm, hat er sich hierdurch doch niemals verleiten lassen, den Geschmack, das Gefühl, den gesunden Menschenverstand in allzu gröblicher Weise zu verletzen. Mit einer reichen, glücklichen Erfindungskraft, mit einem leichtbeweglichen, heiteren Geiste begabt, hat er immer gesucht, das, was man künstlerischen Geschmack und Anstand nennt, in seinen Darstellungen zu wahren. Sie sind nie ohne Geist, Anmuth und Feinheit. Auch hat er dem Aufbau der Handlung, der Entwicklung und Behandlung der Situation und Scene stets große Aufmerksamkeit zugewendet. Er hatte sich allerdings eine gewisse Methode, ein gewisses Schema dafür ausgebildet, was die Production sehr erleichterte und ihn auch zu mancherlei Wiederholungen in der Charakteristik, in den Situationen und Effecten verleitet haben mag. Durch das Zusammenwirken mit Anderen, durch die dramatische Compagnieschaft, die er in Aufnahme und zu hoher Ausbildung brachte, ist dies ohne Zweifel gefördert worden. Er hat in die dramatische Production das Princip der getheilten Arbeit eingeführt und sie zu einer Sache der Industrie und Speculation gemacht. Doch fand er hierin in seinen Nachfolgern, welche aus den materialistischen Tendenzen der Zeit dazu neue Antriebe schöpften, die gelehrigsten Schüler, so daß er heute darin gegen sie fast nur wie ein unschuldiges Kind erscheint. Indessen wußte schon er, sein Talent und seinen Ruf ziemlich rücksichts-

los auszubeuten. So las er z. B. in späterer Zeit keinem Theater eines seiner Stücke unter 1000 Fr. pro Act vor, abgesehen von seinen übrigen Autorenrechten. Royer erzählt, daß als man einmal unter Véron in der Oper ein Ballet gegeben, dessen Schluß nicht befriedigt hatte, dieser Scribe bei einer Begegnung im Foyer gefragt habe, wie man dem abhelfen könne. Nichts leichter als das, habe Scribe geantwortet. Schreiben Sie mir einen Bon von 1000 Fr. auf die Theatercasse, so will ich es Ihnen sagen. Véron habe geschrieben, Scribe das Geld erhoben, seinen Vorschlag gemacht und das Stück sei en vogue gekommen.

Zu den Mitarbeitern Scribe's gehören Germain Delavigne, Mélesville, Dupin, Poirson, Brazier, Carmouche, Bayard, Xavier, Legouvé, Saintine, Dumanoir, Masson, Lemoine, Vanderburch, Roger, Desverger, Mazares, Moreau, St. Georges, Lockroy.

Joseph Duveyrier, geb. 1787, gest. 1865, schrieb unter dem Namen Mélesville. Er eröffnete 1815 seine dramatische Carrière mit Melodramen, ging aber später zum Lustspiel und Vaudeville über, wobei er sich Scribe vielfach associirte. Er war unter anderem an dessen Petite Soeur und an Valérie betheiligt. Auch mit Brazier, Carmouche und Bayard arbeitete er wiederholt. Den deutschen Theatern ist er besonders durch Michel Perrin, Elle est folle, Le chevalier de St. Georges bekannt, als Operndichter durch Zampa. Er hat an 300 Stücke theils allein, theils in Gemeinschaft mit Anderen geschrieben.

Jean François Alfred Bayard, geb. 17. März 1796 zu Charolles, gest. 19. Febr. 1853, erreicht zwar den vorigen nicht ganz an Fruchtbarkeit, obwohl man auch ihm an 200 Stücke zuschreibt, übertrifft ihn jedoch an Talent, von dem er freilich einen ziemlich leichtfertigen Gebrauch gemacht hat. Seine Charakterdarstellungen begnügen sich meist mit der Oberfläche der Erscheinungen, welche er schildert. Wie Scribe und Mélesville schrieb auch er viel mit anderen Autoren für verschiedene Theater, zumeist für das Gymnase, das Vaudeville, das Palais royal und die Variétés. Zu seinen besten Stücken gehören La reine de seize ans, Le fils de famille und Le gamin de Paris. Das letzte wurde 463 Mal hintereinander gespielt. Auch Les premières armes de Richelieu und Le mari à la campagne erfreuten

sich großer Beliebtheit, sowie der schon in's Possenhafte fallende Père de la débutante (an welchem Théoulon Mitarbeiter war.)

Bayard war nach Scribe der beliebteste Lustspieldichter der Zeit. Letzterer widmete seinem Freund und Mitarbeiter in der von Bayard's Familie veranstalteten Ausgabe auserwählter Stücke des Dichters (Théâtre. Paris 1855—59. 12 vol.) eine Vorrede. Es heißt u. A. darin: „Bayard war noch aus der Schule Dancourt's und Picard's, die immermehr ausstirbt. Das Falsche und Rührselige findet leichtere Nachahmung. Man sieht es am Drama, welches aus ihnen besteht. Daher es auch deren so viele giebt. Die Wahrheit und Heiterkeit dagegen sind selten. Diese aber werden gerade von der Comödie verlangt, daher diese jetzt immer seltener wird."

Erneste Wilfried Legouvé, ein Sohn des Tragikers der Revolutionszeit, wurde am 15. Februar 1807 zu Paris geboren. Er begann seine poetische Carrière bereits 1827. Sein Name ist, wie wir fanden, mit einigen der beliebtesten Stücke Scribes verbunden. Außerdem hatten besonders noch sein Louise de Lignerolles, durch das Spiel der Mars und seine Tragödie Medée, durch das Spiel der Ristori, große Erfolge. Für die letztere schrieb er auch das kleine Lustspiel Un jeune homme qui ne fait rien.

François Pinel Dumanoir, 31. Juni 1806 in Guadeloupe geboren, hat meist mit andern Dichtern zusammen gearbeitet. Besonders gefielen von ihm Le vicomte de Letorières und Jeanne qui pleure et Jeanne qui rit. Seine Ecole des agneaux trug ihm die goldene Medaille von Seiten des Staatministeriums ein.

Neben diesen verschiedenen Dichtern und ihren Arbeiten liefen die Lustspiele der sich ihnen zum Theil annähernden classischen Dramatiker her, zuerst Casimir Delavigne's: Les comédiens (1820), L'école des vieillards (1825), La Princesse Aurélie (1828) und La popularité (1838). Les comédiens sind eine Art von satirischem Gelegenheitsstück, welches gegen die beschränkten Kunstansichten der Schauspieler des Theater français gerichtet ist, die seinen Vêpres siciliennes die Aufnahme verweigert hatten. L'école des vieillards ist nach einem englischen Stücke der Annah Cowley: School for the grey beards, welchem eine optimistische Auffassung der Convenienzheirath zu Grunde liegt. Ein alter reicher Schiffsrheder heirathet eine junge, schöne und geistreiche Frau, welche sich für sein Alter durch eine verschwenderische

Haushaltung und eine Menge Anbeter zu entschädigen weiß. Der alte Herr sonnt sich in ihrem Glanze, erträgt all ihre Launen und da sie sich in den Stunden der Gefahr als treu und redlich bewährt, haben sie beide auch scheinbar Recht so zu thun. Das Stück, welches in dem entschiedensten Gegensatze zu dem von langer Hand her vorbereiteten und schon stärker hervortretenden Ehebruchsdrama steht, fand durch Talma und die Mars in den beiden Hauptfiguren eine vortreffliche Ausführung und in Folge davon eine glänzende Aufnahme. — La princesse Aurélie ist eine Art Intriguenstück im Stile der spanischen. Eine junge Fürstin, die einen ihrer Unterthanen liebt, weiß durch List die Einwilligung ihrer drei Vormünder zu ihrer Verbindung mit diesem zu erlangen. Auch hier sind die beiden Hauptfiguren trefflich gelungen, während die der Vormünder im Stile der Comedias de figuron allzu chargirt sind.

In diesem, den Formen des alten classischen Lustspiels huldigenden Geiste dichteten auch noch De la Ville, Casimir Bonjour, Camille Doucet und anfänglich Augier, so wie später Ponsard und seine Nachfolger. Ponsard errang besonders mit seinem L'honneur et l'argent (1853) einen der größten Erfolge.

Keiner der vielen Schüler Scribe's, welche das reine Lustspiel pflegten, hat auch nur annähernd seine Bedeutung wieder erreicht. Die meisten arbeiteten nur für die oberflächlichste Unterhaltung. Des größten Erfolgs erfreuten sich hierin später Emile de Najac, Meilhac, Halévy, Eugène Labiche, Edmond Gondinet und Hennequin. Im Ganzen wurde aber das reine Lustspiel, wie dies schon aus den Klagen Scribe's in dem Vorwort zu Bayard's Lustspielen erhellt, jetzt von dem socialen und empfindsamen Drama immer mehr zur Seite gedrängt. Ehe ich mich jedoch der Betrachtung des letzteren zuwende, wird es nöthig sein, jener Gruppe romantischer Dichter noch zu gedenken, welche sowohl dem einen, wie dem andern mit angehörend, gleich den vorerwähnten, der clasiischen Richtung angehörenden Dichtern, eine ganz exclusive geistige Stellung einnehmen; wie ja das gemeinschaftliche Kennzeichen derselben eben die sich vornehm abschließende, in Form, Inhalt und Ausführung sich gleichmäßig geltend machende geistige Eigenthümlichkeit ist. Bei keinem von ihnen tritt dieser Zug jedoch in so ausgeprägter, distinguirter Weise hervor, als bei dem ihnen allen hierin voranstehenden Alfred de Musset, der sich ge-

wissermaßen als Haupt dieser Gruppe darstellt. Ich kann demselben hier freilich nicht die eingehende Würdigung zu Theil werden lassen, die er nach seiner Bedeutung auf dem Gebiete des Romans und seiner Wirkung auf die höheren Lebenskreise seiner Zeit verdient. Als Dramatiker ist er trotz seiner großen, aber wohl nur ephemeren Erfolge, eine zwar glänzende, aber keineswegs bedeutende Erscheinung. Alfred de Musset wurde am 11. Dec. 1810 in Paris geboren. Nachdem er seine Studien im Collège Henri IV. glänzend absolvirt hatte, schloß er sich der Richtung der Romantiker an, die sich um Deschamps und Victor Hugo gruppirten. Er sog voll Begier den sie beherrschenden Geist in sich ein, der seine jugendlich brausende Seele berauschte. 1819 trat er mit seinen Contes d'Espagne et d'Italie hervor, in denen sich schon die glänzenden Seiten seines reichen Geistes ankündigten. Durch die Grazie des Ausdrucks, die Feinheit der Beobachtung und Empfindung und den Reiz des Pikanten, ja Schlüpfrigen, machten sie damals das größte Aufsehen. Der Erfolg riß den jungen Dichter in den Strom des gesellschaftlichen Lebens, dessen Liebling er wurde. Er lernte dasselbe mit all seinen verführerischen Reizen, doch auch zum Theil in seiner abstoßenden Verworfenheit kennen. Es wurde der Gegenstand seiner Darstellung, die durch den Zauber einer quellenden und wohl auch noch künstlich erhitzten Phantasie, durch das pikante Gemisch von Verachtnng und Bewunderung, das sich darin für seinen Gegenstand aussprach, entzückte und aufs unwiderstehlichste anzog. Seine Dichtung, so unmittelbar sie erschien, war trotz der Fruchtbarkeit seiner Phantasie doch nicht selten das Werk der Berechnung. Wie fast allen Romantikern der Zeit, war es auch ihm vor Allem um Wirkung zu thun. Nur auf dem Grunde des Häßlichen, des Lasters und der Verworfenheit, schien ihm das Schöne und Edle zu seiner vollen Wirkung kommen zu können. Die Wirkungen des Grauenhaften und Schrecklichen erschienen ihm sogar ästhetisch bedeutender, als die des schlechthin Guten zu sein. So pessimistisch er wirklich auch selbst durch das Leben geworden sein mag, dürfte er, um originell zu erscheinen, sich in diese sittliche Krankheit der Zeit doch noch künstlich hineingearbeitet haben. „Ihre Originalität, sagt Julian Schmidt von den damaligen französischen Romantikern, mit besonderer Beziehung auf Musset, ist schließlich nichts Anderes, als eine krankhafte Umkehr des Idealismus". Musset wurde der erklärte Dichter der vornehmen und elegan-

ten Pariser Gesellschaft. Je exclusiver diese war, um so mehr mußte die geistige Exclusivität ihres Dichters sie ansprechen. Die Demi-Monde, die ihr nachahmte und so viele Beziehungen und Berührungspunkte mit ihr hatte, theilte diese Bewunderung. Daß Musset aber auch in einem bestimmten Umfange populär werden konnte, liegt in der Natur des französischen Geistes, welcher nun einmal die Form über alles schätzt und den die feine Verbindung von graziöser Natürlichkeit und pretiöser Gewähltheit, von Skepticismus und Epikuräismus, von Weltverachtung und Cultus der Sinnlichkeit, von Empfindsamkeit und von Sinnenfreude besonders anziehen mußte. Die elegante, glänzende Form trug überhaupt nicht wenig bei, das in vielen dieser Dichtungen unter Blumen verborgen liegende Gift zu verbreiten. Die theils ganz unmittelbare, theils noch künstlich erworbene Eigenthümlichkeit dieses Dichters ist nun auch seinen dramatischen Dichtungen eigen, in denen es ihm wohl vor Allem darum zu thun war, seinen eignen Weg zu gehen. Dies läßt sich selbst noch in den Titeln, unter dem er sie später veröffentlichte, erkennen: Un spectacle dans un fauteuil (1832—34) und Les comédies injouables (1838). Es waren, für die Lectüre einer auserwählten Gesellschaft, für den Salon geschriebene Phantasiestücke in dramatischer Form, bei denen er sich weder durch die Regeln, noch durch die Tradition beengen lassen wollte. Sie erschienen zum großen Theil zuerst in der Revue des deux mondes. Zu ihnen gehören: A quoi rèvent les jeunes filles; Andréa del Sarte; Les caprices de Marianne; On ne badine pas avec l'amour; Fantasio und Lorenzaccio. Byron und die älteren spanischen Dichter haben sichtbar darauf eingewirkt, wie überhaupt die letzteren jetzt wieder sehr von den Dramatikern zu Rathe gezogen wurden. Besonders das Ehebruchsdrama hat von hier aus große Anregungen erhalten. Bei Musset hat daran aber auch noch das eigne Leben, vor allem die Liebe Antheil gehabt, da diese Stücke zum Theil in die Zeit der glühenden Leidenschaft des Dichters für George Sand fallen. Sie sind von überwiegend ernstem Charakter, zum Theil von einer fesselnden Dämonie. Einige haben die Form des Proverbes, dem er sich später mit Vorliebe zuwendete und für dessen geistvollsten, graziösesten Vertreter er gilt. Der Werth dieser genrebildlichen Productionen liegt in der reizvollen, geistreichen und nicht selten naturalistisch kühnen Darstellung, in der Schärfe

der ihr zu Grunde liegenden Lebensbeobachtung, in der Feinheit der Zeichnung und Farbe. Es sind mehr geistreiche Studien, als abgeschlossene Bilder zu nennen, doch auch noch als solchen fehlt es ihnen zuweilen an Ernst und Vertiefung. So trübe und weltschmerzlich die Stimmung derselben oft ist, scheint der Dichter doch selbst noch mit dieser wie mit seinem Gegenstande zu spielen. Die Natur und Wahrheit leidet zuweilen unter dem Raffinement der Darstellung, die aber immer geschmackvoll ist.

Die Schauspielerin Allan war die erste, welche bei ihrer Anwesenheit in St. Petersburg auf den Gedanken kam, diese geistreichen Spiele zur Aufführung zu bringen. Der Ruf dieser Darstellungen drang nach Paris, wo sie dieselben bei ihrer Rückkehr einführte. Das elegante Proverbe La caprice machte den Anfang und brachte die Gattung en vogue. Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée; Il ne faut jurer de bien und Le chandelier brachten neue Triumphe. Da es keinen Anstoß erregt hatte, im Chandelier den Ehebruch als den normalen Zustand behandelt zu sehen, so wagte man sich nun auch mit Andréa del Sarte hervor, bei dem man sich bereits im vollen Ehebruchsdrama befand. Es folgten: On ne saurait penser à tout; Les caprices de Marianne, Bettine (von Alex. Dumas neu überarbeitet) Lorenzaccio, die nach Massinger's Picture oder nach der diesem zu Grunde liegenden Novelle gearbeiteten Barberine und Carmosine. Man hat Musset öfter mit Marivaux verglichen und Théophile Gautier sagte sogar bei Gelegenheit seiner Besprechung des Chandelier: Et l'on se plaignait de la disette de comédies, tandis que l'on avait sous la main des volumes de pièces où la finesse de Marivaux s'allie au caprice de Shakespeare. Allein diese Aehnlichkeiten, wenn sie überhaupt hier bestehen, würden dann doch nur einzelne Seiten dieser verschiedenen Dichter treffen, aber nichts von der Eigenthümlichkeit eines jeden von ihnen aussagen. Paul Lindau hat eine Charakteristik Musset's gegeben.

Ein Musset verwandter Geist, ohne doch dessen Glanz, dessen Genialität und Kühnheit ganz zu besitzen, ist Octave Feuillet. Am 11. August 1812 zu St. Lô (Manche) geboren, der Sohn eines höheren Beamten, vollendete er seine Studien im Collège Louis le Grand zu Paris. Als Schriftsteller trat er zuerst in Gemeinschaft mit P. Boccage und Albert Aubert und unter dem Pseudonym De-

siré Hazard mit dem Romane Le grand vieillard (1845) hervor; als Dramatiker fast um dieselbe Zeit mit La nuit terrible. Das Drama der französischen Romantiker ging überhaupt fast immer vom Romane und der Novelle aus, die ihm daher auch vorausliefen. Feuillet anfänglich vom Theater freundlich aufgenommen, sollte bald mit der Sprödigkeit desselben zu kämpfen haben, was ihn bestimmte, dem von Alfred de Musset gegebenen Beispiel zu folgen und seine Stücke nur für den Druck zu schreiben. So erschien unter anderem sein Lustspiel La crise, welches erst 1854 zur Aufführung kam, schon 1848 in der Revue des deux mondes. Seine bis dahin vollendeten dramatischen Arbeiten wurden gesammelt unter den Titeln: Scènes et comédies und Scènes et proverbes (1853 und 1856) herausgegeben. Das Aufsehen, welches besonders die zweite dieser Sammlungen erregte, erschloß ihm aufs Neue die Bühne. Von den Proverbes erhielten besonders La partie des dames; Le fruit défendu; Péril en demeure; La fée; Le pour et le contre und Le cheveu blanc viel Beifall. Feuillet hat darin die Sprache fast noch künstlicher ausgebildet als Alfred de Musset, seine Grazie war affectirter, unter dem blitzenden Schmuck seines Dialogs fehlt es nicht an falschen Brillanten. Er behandelte darin ähnliche, von Pessimismus, Skepticismus und sinnlichem haut-goût erfüllte Stoffe, die er aber zu mildern suchte, indem er über die von ihm enthüllten unheimlichen Reize ein sittliches Mäntelchen warf, um seine Darstellungen der bürgerlichen Moral gegenüber haltbar zu machen. Die raschen Bekehrungen des Lasters zur Tugend werden aber immer etwas Bedenkliches haben, theils weil sie der Wahrheit widersprechen, theils weil sie die Versuchung verstärken. Von diesem Geiste sind besonders La crise, Dalila (1851), sowie die späteren La tentation und La redemption erfüllt. In La crise stellt der Dichter den Satz auf, daß selbst die tugendhafteste Frau nicht leben könne, ohne von der verbotenen Frucht gekostet zu haben. Doch bleibt der psychische Ehebruch hier noch verschüchtert auf der Schwelle des physischen stehen. Es ist ein erweitertes Proverbe, doch nur von drei Personen gespielt. In Dalila ist der Dichter zu zeigen bemüht, daß die Verworfenheit der Halbwelt auch in der Ganzwelt zu Hause ist. In Rédemption handelt es sich endlich um das in Aufnahme gekommene Thema der sittlichen Wiederherstellung einer gewerbsmäßigen Courtisane durch die Liebe. In diesen Dichtungen finden wir

Feuillet also schon ganz auf dem Gebiete des socialen Dramas, auf dem er nun fast immer verblieb. Wie die Dramen so vieler der neuesten französischen Dramendichter haben auch die Octave Feuillet's meist ein zu starkes novellistisches Interesse. Der tiefe Unterschied einer dramatischen und novellistischen Composition ist ihnen bei allem sorgfältigen Studium der Bühne und bei allem technischen Geschick in der Behandlung der einzelnen Scene, nicht immer ganz aufgegangen. Doch verführte wohl auch der in der Dichtung jetzt überhandnehmende industrielle Geist noch dazu, so daß man sogar die Stoffe der eignen Novellen und Romane zu dramatisiren und scenisch auszubeuten begann. Auch die Feuillet'schen Stücke Redemption; Le clef d'or; Le cheveu blanc; La partie des dames; Le roman d'un jeune homme pauvre u. A. sind auf diese Weise entstanden. Das letzte (1858) gehört nichtsdestoweniger zu den besten des Dichters. Es erscheint freier von blendenden theatralischen Effecten und wenn es auch etwas zu sehr auf Rührung hinarbeitet, nimmt es doch das Interesse in gesünderer Weise in Anspruch. In Montjoie feiert dagegen der crasseste Egoismus schließlich ein ähnliches Bekehrungsfest, wie die Buhlschaft in La Redemption. In La belle au bois dormant konnte die romantische Ader des Dichters am freiesten zum Durchbruch gelangen. Julie de Trécoeur (1869) ist ein erneuter Versuch im Ehebruchsdrama von dunklem Colorit. Feuillet würde in seinen späteren Dramen dem neuesten socialen Drama schon zugerechnet werden müssen, wenn er den Realismus der Darstellung nicht mit einem, wenn auch etwas hohlen Idealismus, den Skepticismus mit der bürgerlichen Moral zu versöhnen gesucht hätte und nicht noch mehr auf ästhetische Wirkungen, als auf die Umgestaltung der socialen Verhältnisse ausgegangen wäre.

Dieser letzten Tendenz huldigte dagegen, trotz der größeren Tiefe ihrer poetischen Antriebe, die den beiden eben vorgeführten Dichtern doch in vielen anderen Beziehungen, besonders in der zur Romantik, so geistesverwandte Aurore Dudevant, geb. Dupin, genannt George Sand*). Am 5. Juli 1840 zu Paris geb. und am 8. Juni 1876 auf Schloß Nohant gestorben, entstammte sie väterlicherseits einem der vielen Liebesverhältnisse des Marschalls Moritz von Sachsen.

*) Ihre Selbstbiographie Histoire de ma vie. Paris 1854.

Ihr Vater war Offizier, galant und leichtlebig, ihre Mutter von niederer Herkunft und dunkler Vergangenheit, in ihren Sitten und Lebensanschauungen ebenso plebejisch, wie ihre Großmutter von väterlicher Seite aristokratisch und exclusiv. Da ihr Vater früh starb, so war Aurora zwischen den widersprechenden Einfluß dieser zwei Frauen gestellt, was die Selbständigkeit ihres feurigen, romantisch gestimmten, zur Excentricität geneigten Geistes nur fördern konnte. Es war nicht sowohl Liebe, wie der Trieb nach Unabhängigkeit, was sie 1822 zur ehelichen Verbindung mit dem Baron Dudevant trieb, einer Ehe, der jede sittliche und Glück verheißende Grundlage fehlte. Die neuen Fesseln wurden ihr aber bald unerträglicher noch, als die alten, zumal ihr Gatte kein Verständniß für die romantischen Ideale ihres excentrischen Geistes hatte. Sie ging mit Zustimmung desselben nach Paris (1831). Das Leben, das sie hier führte, mußte endlich eine völlige Trennung (1836) herbeiführen. Das Verhältniß, welches sie hier sofort zu Jules Sandeau gewann, gab aber auch den Anlaß zur Eröffnung ihrer literarischen Carrière. Schon 1831 gaben beide den gemeinsam gearbeiteten Roman Rose et Blanche heraus. Aurora, die sich damals der Sitte ihres Geschlechts ganz zu entbinden suchte und sogar die weibliche Tracht mit Männerkleidern vertauschte, hatte hierbei den von ihrem Freunde abgeleiteten männlichen Schriftstellernamen George Sand gewählt, dem sie fürs ganze Leben treu bleiben sollte. Sie erwarb ihm rasch einen bedeutenden Ruf, der sich fast mit jedem der vielen Romane steigerte, die sie von nun an edirte. Auf dem Gebiet des Romans liegt überhaupt ihre Stärke. Hier entwickelte sie Eigenschaften, die sie zu den ersten Dichtern dieser Dichtungsform stellen. Doch fehlte es ihr auch hier nicht an Angriffen. Das Wort Chateaubriand's: „Das Talent George Sand's hat einige seiner Wurzeln in der Corruption“ — hat ein vielfaches Echo gefunden. Der Widerspruch, daß man ihre Schriften fort und fort in Bezug auf die Sittlichkeit anklagte, sie selbst aber grade die Sittlichkeit derselben betonte, findet seine Erklärung in ihrem Begriffe vom Sittlichen selbst. Beide Theile haben in einem bestimmten Umfange recht. In vielem, worin George Sand aber ursprünglich Recht hatte, gerieth sie durch Einseitigkeit und Uebertreibung ins Unrecht. Dies gilt besonders von ihren Anschauungen des Verhältnisses, in welchem das Weib zum Leben steht, des Verhältnisses zwischen

den beiden Geschlechtern. Auf ihre leicht entzündliche und tief erregbare Seele hatten gerade die kühnsten Dogmen der gewagtesten Philosopheme den mächtigsten Einfluß gewonnen, daher sie auch so rasch von den socialistischen Ideen ergriffen und zu einer so leidenschaftlichen Vertreterin derselben wurde. Je größer aber die Wirkungen waren, die ihre Schriften ausübten, um so gefährlicher mußten die Irrthümer werden, mit denen sie sich behaftet zeigten, zumal sie dieselben mit dem Schein der unanfechtbarsten Wahrheit zu umgeben suchte und durch den poetischen Zauber, mit dem sie dieselben umwebte, so einschmeichelnd zu machen verstand. Eine Tugend aber bewahrte sie immer. Sie war niemals frivol. Es handelte sich ihr immer um Ueberzeugungen. „Wenn sie sich auch fast überall auf dem Gebiete der Sinnlichkeit bewegt" — sagt Julian Schmidt unter Anderem von ihr, — „so geht sie doch nie auf eigentlichen Sinnenreiz aus. Was sie lehrt, ist häufig sehr unsittlich — aber die Form ihrer Darstellung ist es nicht. — Wo sie lebt und empfindet, verleugnet sie nicht den Gott, der über die Herzen richtet. Sie besitzt, was unsere Romantiker Ironie der Bildung nannten, d. h. sie weiß ihr Auge frei zu machen von den Bildern, die ihre Phantasie erfüllen." Am reinsten erscheint sie in ihren Dorfgeschichten. Besonders in François le Champi und La mare du diable hat sie wahre Muster der Gattung geschaffen.

Die Licht- und Schattenseiten ihrer Romane mußten umsomehr auf ihre dramatischen Dichtungen übergehen, da diese zum Theil Bearbeitungen derselben sind, wie z. B. François le champi, Cadio, Mauprat, Le marquis de Villemer, in allen aber das novellistische Interesse vorherrscht. Obschon sie dem Theater an zwanzig Werke geschenkt,*) fehlt ihnen fast allen die eigentliche dramatische Ader. Auch haben, trotz ihrer vielen Vorzüge, nur einige einen entschiedenen Erfolg auf der Bühne gehabt, nämlich: François le champi (1849), Claudie (1851), Le mariage de Victorine (1851), Mauprat (1853) und Le marquis de Villemer (1864) besonders das letzte.

Auch Léon Gozlan, geboren 1. Septbr. 1803 zu Marseilles, gestorben 14. Septbr. 1866 zu Paris, gehört noch zu den von Alfred

*) Théatre de Nohant. Paris 1864 und Théâtre complet de George Sand 1866—67. 4. vol. Ein Theil erschien zuerst in der Revue des deux mondes.

de Musset inspirirten und ihm geistesverwandten Dichtern. Auch er ging, wie sie, erst vom Romane zum Drama über, auch er versuchte sich sowohl im Proverbe wie im socialen Drama, auch bei ihm überwog im letzteren noch die ästhetische, auf die Kreise der eleganten Welt berechnete Absicht. Die Noth hatte ihn 1828 in die schriftstellerische Carrière getrieben. Erst 1842 betrat er aber die Bühne. Die Fehler, welche sein erstes Stück, La main droite et la main gauche, zeigt, sind auch all seinen späteren Dramen noch eigen: Häufung von Unwahrscheinlichkeiten, problematische Charaktere, die er benutzte, um zu neuen frappirenden Contrast-Situationen und Conflicten gelangen zu können. Obschon seine Stücke keineswegs alle die günstige Aufnahme des ersten fanden, blieb er doch der darin eingeschlagenen Richtung treu, die ihren Höhepunkt in dem Livre noir erreichte. Ungleich gefälliger erscheint er noch im Proverbe, in dem er manches überaus Frisches, Anmuthiges, ja selbst Glänzendes schuf, wie Le lion empaillé; Une tempête dans un verre d'eau und Dieu merci le couvert est mis. Auch diese Gruppe hat noch einige Nachfolger gehabt, von denen François Coppée, geb. 1843 zu Paris, hier genannt werden mag

Die Februarrevolution bezeichnet, wie in der Entwicklung des französischen Lebens überhaupt, auch eine Art Abschnitt in der Entwicklung des französischen Dramas. Sie gab den Grundsätzen des Socialismus eine größere Verbreitung, dessen Keime zwar schon im vorigen Jahrhundert gelegt, erst jetzt zu einer üppigen Saat aufschossen. Der neue Cäsarismus, wie sehr er dieselben auch zu bekämpfen suchte, mußte andrerseits mit ihnen doch wieder rechnen. Daneben erstarkte unter dem Einflusse der fortschreitenden Naturforschung die materialistische Weltansicht immer mehr. Sie führte in Verbindung mit dem steigenden Raffinement der Genußsucht zur Blasirtheit, in Verbindung mit den socialistischen Anschauungen und der aus ihnen emporschießenden Unzufriedenheit zum Pessimismus. Alles das wurde von der industriellen Schriftstellerei, die ihm zum Theil auch selbst mit verfiel, in speculativer Weise benützt und ergriffen.

Die realistische Darstellungsweise war für das Drama schon seit Diderot in Aufnahme gekommen. Sie war aber damals noch schwächlich. Sie hatte sich zwar vom Idealen nicht losgesagt, ohne sich doch mit diesem durchdringen zu können. Die Romantiker hatten dann an die Stelle des schönen Ideals eine Art Idealisirung des Häßlichen

gesetzt. Man war hierzu theils durch das Verlangen nach neuen, starken Contrasten, nach sensationellen Conflicten, theils durch das unter dem Einfluß der Naturwissenschaften wachsende Streben nach Naturwahrheit, besonders aber durch die materialistischen und pessimistischen Lebensanschauungen gedrängt worden. Dies Alles forderte zugleich immer stärker zu realistischer Darstellung auf.

Dieser Realismus der Darstellung, der schon deshalb vorzugsweise nach der Seite des Häßlichen neigte, weil, das Häßliche schön darzustellen, durch den darin enthaltenen Widerspruch, durch das Paradoxe der Aufgabe, ein pikantes Interesse erregte, verband sich nun noch mit dem der socialen und socialistischen Tendenz.

Das Ehebruchs-, ja selbst das Prostitutionsdrama war schon vor Jahrhunderten den Italienern und Spaniern bekannt. Schon sie glorificirten Räuber und Buhldirnen, doch freilich aus andren Beweggründen. Damals war es die Kirche, welche in der Rehabilitation derselben ihre Triumphe feierte. Jetzt aber wurde die sittliche Verworfenheit für die ausschließliche Folge der mangelhaften Einrichtnngen, der mißbrauchten Vorrechte, der engherzigen Vorurtheile der Gesellschaft erklärt, sie wurde in ihrem Untergange als Opfer derselben dargestellt und selbst mit der Glorie des Märtyrerthums umgeben. Die Natur und die Lebenswahrheit war das große Wort der Dichter geworden — wie aber stand es um diese Wahrheit? Royer in seiner Geschichte des Dramas hat ernstlich dagegen Protest erhoben, daß die Schilderungen, welche die französische, welche insbesondere die Pariser Gesellschaft in den Romanen und Dramen der neuesten realistischen Schule gefunden, der Wahrheit wirklich entsprächen. Wenn aber die Schilderung auch keine einseitige sein sollte, so ist die Beleuchtung, in die jene Gesellschaft in diesen Romanen und Dramen gerückt erscheint, doch noch um vieles bedenklicher. Das Bild, welches die Dichter von ihr entworfen, mußte, um gerade von dieser selbst wieder so enthusiastisch aufgenommen werden zu können, ihr doch in einem, wenn auch gewiß nur beschränkten Umfange, zugleich aber auch in einer ihr immer noch schmeichelnden Weise entsprechen. Ganz wie im vorigen Jahrhundert wurde auch jetzt wieder Erscheinungen und Lehren von denen zugejubelt, gegen die sie doch grade in so gefahrdrohender Weise gerichtet waren. Ahnungslos, wie die Gäste der Lucrezia Borgia folgen sie der Einladung ihrer Dichter, berauschen sie sich an den Genüssen, die diese ihnen bieten, schlürfen sie das ver-

führerische Gift ein und brechen darüber in Jubel aus, während sich heimlich zu ihrem Untergang alles schon vorbereitet. Ganz wie im vorigen Jahrhundert theilen auch heute die Dichter, welche die Gesellschaft auf's Heftigste angreifen, die gefährlichsten Neigungen und Leidenschaften derselben, die Gewinn- und Genußsucht. Nicht wie im vorigen Jahrhundert, der wenn auch oft mißverstandene Gedanke der Humanität, nicht wie man heute es vorgibt, das Streben nach Natur- und Lebenswahrheit, noch die neuen socialistischen Weltverbesserungsträume führen den meisten der heutigen Dichter die Feder — mehr als dies alles ist es das Streben nach sensationellem Erfolg, nach dem Gewinn, den dieser nothwendig abwirft, nach dem Genuß, den dieser verspricht. Die dramatische Dichtung ist zur Industrie, ist zur Speculation geworden. Die zeitbewegenden Ideen werden von dieser ebenso ausgebeutet, wie das Talent, und nur um so mehr, je größer das letztere ist, mag es nun in halber Selbsttäuschung oder mit vollem Bewußtsein geschehen.

Bei dieser verhängnißvollen Richtung, in welche das französische Drama gerathen, wurde ihm aber wenigstens das noch zum Heile, was seiner Entwicklung so lange hinderlich gewesen war: das den Franzosen innewohnende starke Gefühl für die Form. Die industrielle Speculation konnte ihre Zwecke immer nur dann erreichen, wenn sie dieses Gefühl und seine Forderungen in einem bestimmten Umfange achtete. Hierdurch erscheint das französische Drama doch vor dem tiefen Sinken bewahrt, von welchem das deutsche bei der allzugroßen Gleichgiltigkeit für die Form heute bedroht ist. Die alten Formen des Dramas freilich sind auch in Frankreich so gut wie verschwunden. Aber das Formgefühl verlangte nach einem Ersatz und wenn dieser den wesentlichen Forderungen des Dramas auch nur wenig entspricht, so hatten die früheren Formen diesen doch gleichfalls nur wenig entsprochen, so entspricht er, wie diese, doch wenigstens dem Begriff, welchen man gerade vom Wesen des Dramas hatte und hat. Das läßt sich genügend an der sorgfältigen Behandlung der Sprache, an der feinen Führung des Dialogs und der Scene, an der wirkungsvollen Gruppirung und Bewegung der Charaktere dieses neuesten Dramas erkennen.

Alexandre Dumas, der Sohn, am 28. Juli 1824 geboren, wird gewöhnlich als derjenige bezeichnet, welcher diese neueste Epoche des Dramas eröffnete, deren Anfänge sich freilich, wie wir gesehen,

viel weiter zurück verfolgen lassen. Nachdem er seine Studien im Collège Bourbon in glänzender Weise beendet, debutirte er 1846 nicht minder glänzend als Schriftsteller mit seinen Aventures de quatre femmes et d'un perroquet. Er besaß nicht die Phantasie seines Vaters und vermied es daher in dessen Manier mit diesem zu wetteifern. Er suchte und fand vielmehr seine Stärke in der Schärfe der Lebensbeobachtung und in der frappirenden Treue der Wiedergabe. Auch suchte er sich ein eigenes Gebiet dafür aus. Nicht die Romantik der ritterlich-höfischen Vergangenheit, sondern das unmittelbare Leben der mit leidenschaftlicher Hast nach Gewinn und Genuß ringenden Gegenwart. Die Kreise der sogenannten Halbwelt wurden vorzugsweise seine Domäne. Auch er begann mit Romanen und ging dann von diesen zur Bühne über, ja seine beiden ersten epochemachenden Dramen: La dame aux camélias (1852) und Diane de Lys (1853) sind nur Bearbeitungen der 1848 und 1851 unter gleichen Titeln von ihm erschienenen Romane. Schon Palissot in seinen Courtisanes (1775) behandelte das Thema der Cameliendame, aber in einer die Courtisane völlig preisgebenden Weise. Victor Hugo suchte den Gegenstand in eine etwas höhere Sphäre zu heben und das tragische Mitleid für ihn in Anspruch zu nehmen. Scribe folgte dem Beispiel, indem er denselben in seinem Melodrama Dix ans de la vie d'une femme wieder ganz herab in die Niedrigkeit drückte und was den Realismus der Darstellung betrifft kaum hinter Dumas und seinen Nachfolgern zurückgeblieben ist. Erst Dumas wagte es aber, ihn mit dem Heiligenscheine des gesellschaftlichen Märtyrerthums zu umgeben, indem er ihn zugleich als ein Opfer des Edelmuths und der Ausschweifung untergehen ließ. Doch drängt sich die Tendenz noch nicht allzusehr vor, sie erscheint ganz in der Darstellung aufgegangen, die Verhältnisse sind sogar mit einer gewissen Unparteilichkeit dargestellt. In der Technik, in der Zeichnung der Charaktere zeigte der Dichter zugleich eine Meisterschaft, die eines besseren Gegenstandes würdig gewesen wäre. — Diane de Lys bezeichnet keinen künstlerischen Fortschritt. Die Darstellung der gesellschaftlichen Laster, die hier in eine höhere Sphäre verlegt erscheinen, ist rücksichtsloser. — Ausgezeichnet durch die Feinheit der Beobachtung der Zustände, Allüren, Gewohnheiten, Laster der der Corruption verfallenden und schon verfallenen Kreise der höheren Gesellschaft ist Le demi monde (1854) — ein Titel, welcher einer

ganzen Kategorie des socialen Dramas den Namen gegeben hat. Auch entschädigt der Dichter hier durch die frische, duftige Blüthe, die in Marcelle dem sumpfigen Boden entsproßt, auf welchem sich seine Darstellung wieder bewegt. — Hatte Dumas bisher die Genußsucht in den Verhältnissen beider Geschlechter und die ihr entspringenden gesellschaftlichen Auswüchse zum hauptsächlichsten Gegenstande der Darstellung gemacht, so brachte er in La question d'argent (1858) eine andere Seite des heutigen Lebens, die er dort nur nebenbei mit berührt hatte, die Geldspeculation mit ihren verderblichen Wirkungen, zu lebendiger Anschauung. Doch verlor er sich hier und da zu sehr ins Doctrinäre dabei. Le fils naturel (1858) nimmt dann das Thema Diderots in einem andern und ungleich bedeutenderen Sinn wieder auf. „Il nous faut — heißt es in der Vorrede — peindre à larges traits non plus l'homme individu, mais l'homme humanité, le retremper dans ses sources, lui indiquer ses voies, lui découvrir ses finalités." Jedenfalls ist es dasjenige Stück des Dichters, welches von Seiten seiner Lebensanschauung noch am meisten befriedigt. Ihm folgte (1859) Le père prodigue, welcher einen Zwiespalt der Urtheile hervorrief, und L'ami des femmes, der zugleich den stärksten Angriffen von Seiten der Moral und manchem Tadel von Seiten der ästhetischen Kritik zu begegnen hatte. Dumas bekennt, daß er das, was er darin auszusprechen beabsichtigte, nicht voll zum Ausdruck gebracht habe: „L'action était au dedans et les théories dehors, faute capitale au théâtre." La femme de Claude erlitt eine Niederlage; wogegen Monsieur Alphonse (1873) trotz des Abstoßenden der Hauptfigur einen neuen Erfolg erzielte. Größer war derjenige, welchen Dumas mit Mad. de Girardin in Le supplice d'une femme errang. Auch L'etrangère 1877, in welcher Dumas das Thema des Ehebruchs mit den abenteuerlichsten Begebenheiten und Situationen verknüpfte, fand vielen Beifall, sein neuestes Stück La Princesse de Bagdad zwar zunächst eine Niederlage, der aber ein großer Succeß folgte. Dumas hat in den Vorreden zu seinen Dramen (Théâtre complet 1868) seine dramaturgischen Ansichten niedergelegt, welche durch ihren socialistischen Beigeschmack großes Aufsehen, doch auch vielfachen Widerspruch erregten.

Der erste, welcher in bedeutenderer Weise sich dem von Dumas gegebenen Beispiele anschloß, war Théodore Barrière, geb. 1823 zu

Paris. Sein eigentlicher Beruf war die Kupferstecherkunst. Sie verschaffte ihm eine Anstellung im französischen Kriegsministerium. Nebenbei widmete er sich jedoch literarischen Arbeiten. 1843 trat er im Palais Royal mit Rosière et nourrice auch als Dramatiker auf. Nachdem er sich theils allein, theils in Gemeinschaft mit Andern, wie Paujol, Clairville, Bayard, Marc Fournier in fast allen Gattungen, (Vaudevilles, Verslustspielen, Melodramen) versucht, schrieb er unter dem Einfluß des ersten Erfolgs Alexander Dumas' mit Lembert-Thiboust: Les filles de marbres, in einem gewissen Gegensatz zur Dame aux camélias, insofern er der glorificirten käuflichen Liebe, diese in ihrer wahren Gestalt, in der ganzen egoistischen Kälte, in der ganzen abschreckenden Verworfenheit ihres schmählichen Gewerbes darstellte. Barrière glaubte ohne Zweifel die Sittlichkeit zu fördern, indem er der Welt das Laster in seiner wahren Gestalt vor Augen stellte, aber nicht nur, daß er das Publikum hierdurch allzusehr mit demselben vertraut machte, liegt es auch in der Natur der dramatischen Darstellung, daß er gleichwohl ein gewisses, wenn auch unheimliches Interesse dafür erregen mußte. Der Erfolg dieses Stücks bestimmte ihn nach und nach alle Gebrechen und Laster an den theatralischen Pranger zu stellen. Dies geschah zunächst auf ungleich mildere Weise in Les parisiens de la décadence (1854) und in satirischer, hier und da selbst ans Possenhafte streifender Form in Les faux bonhommes (1856), welches die gesellschaftliche Médisance zum Gegenstand hat, und ganz allgemein für sein bestes Stück erklärt wird und einen ungeheuren Erfolg errang. Dieses veranlaßte den Dichter zu dem ungleich schwächern Gegenstück Les fausses bonnes femmes (1857). — Es fehlt den Dramen Barrière's, die sich auf fast fünfzig belaufen, keineswegs an Vorzügen, an trefflichen Einzelheiten, fein und lebendig gezeichneten Figuren, allein die Sucht, nur nach den Flecken und Schwächen der Gesellschaft zu spähen, mußte ihn einseitig machen und der Beifall, der ihm von derselben Gesellschaft gezollt wurde, welche er zu geißeln beabsichtigte, hätte ihn belehren sollen, daß diese sich weit weniger beschämt, als geschmeichelt fühlte, ihre Fehler und Schwächen theils in so ergreifender, theils in so lustiger Weise dargestellt zu sehen.

Bedeutender noch ist Emile Augier, geb. am 17. Sept. 1820 ein Enkel Pigault Lebrun's, dessen Andenken er in der Vorrede zu seinem Cigue ein Denkmal gestiftet. Er war zum Advokaten ausge-

bildet worden, ging aber schon früh zur Literatur über. Wir sahen ihn bereits im Gefolge Ponsard's seine dramatische Carrière (1834) mit dem eben genannten Stück beginnen. Dasselbe hat aber schon eine sociale Tendenz, insofern es gegen den egoistischen Indifferentismus, gegen die Blasirtheit, das vorzeitige Greisenthum der damaligen jeunesse dorée gerichtet ist. Es wurde als ein Versuch der Rückkehr zur alten Sittencomödie begrüßt. Ihm folgten Un homme de bien (1845), L'aventurière (1848), Gabrielle (1849), Diane (1852) und Philiberte (1853). Besonders L'aventurière und Gabrielle hatten große Erfolge. In jenem fand es viel Beifall, die Tugend durch die Verheißung eines nicht ausbleibenden Lohnes ermuntert zu sehen. In diesem übte es einen sensationellen Erfolg aus, daß der Dichter für die Heilighaltung der Ehe eintrat und der Geliebte dem Gatten wieder einmal geopfert wurde. La Pierre de Touche (1853) ist dasjenige Stück, in welchem eine Wandlung sichtbar wird, die sich in dem Dichter vollzogen. Es ist in Gemeinschaft mit Sandeau geschrieben*) und das erste seiner in Prosa gearbeiteten Stücke. Der Erfolg desselben wurde noch weit durch denjenigen des mit demselben Dichter geschriebenen Lustspiels: Le gendre de Monsieur Poirier (1856) übertroffen, welches mit Geist die Schwächen und Thorheiten des heruntergekommenen Adels und des reich gewordenen Bürgerthums satirisch beleuchtet. Es zeichnet sich durch dramatische Kraft, gesunden, behaglichen Humor und vortreffliche Charakterzeichnung aus. Zwischen beiden Stücken innen liegt Le mariage d'Olympe (1855), in welchem der Dichter sich auf das Gebiet des Dumas'schen Demimonde-Dramas begab, obschon es gegen dasselbe gerichtet ist. Er klagt sogar die Autoren derartiger Stücke geradezu an, durch falsche blendende Ideen die jungen Mädchen auf Abwege zu locken, die von den Paradoxien derselben nur zu leicht ergriffen würden, und durch deren bereitwillige Anwendung große Damen zu werden hofften. Augier war dagegen in seinem Stücke bemüht, zu erweisen, daß das Laster, wenn es sich auch einmal vorübergehend über sich selbst erhebt, doch immer wieder in seine Tiefe zurücksinken wird. Die Buhldirne Olympe wird durch ihre Heirath nur für kurze Zeit rehabilitirt,

*) Jules Sandeau, am 19. Februar 1811 geboren, dessen ich schon wegen seines Verhältnisses zu George Sand gedacht, hat sich außer durch seine vielen Romane auch noch durch das Drama Mademoiselle de la Seiglière ausgezeichnet.

sie fällt, dem Zuge ihrer Natur folgend, nur zu rasch in ihr früheres Lasterleben zurück. — In Les lionnes Pauvres, 1858 mit Foussier*) geschrieben, ist der gewerbmäßige Ehebruch, die Prostitution in der Ehe, zum Gegenstande der verurtheilenden Darstellung der Dichter gemacht. Sie scheinen von der Gefährlichkeit der Versuche, die Tugend durch den Anblick des Lasters zu stärken, und von der ästhetischen Verwerflichkeit solcher Darstellungen gar nichts geahnt zu haben. Sie glaubten sich hinlänglich durch die im Stücke ausgesprochene Moral: „Die Frau, welche anfängt zu nehmen, endet damit, zu fordern" geschützt. Die Angriffe, welche sie gleichwohl erfuhren, bestimmten sie, in der Vorrede zu diesem Stück für die Freiheit und das Recht des dramatischen Dichters auf derartige Darstellungen einzutreten. — In den Effrontés, welche 1861 auf dem Theater français mit sensationellem Erfolge zur Darstellung kamen, wurde der Einfluß der Geldmänner auf die Journalistik gegeißelt, dem Ehebruch war nur eine Nebenrolle darin zugefallen. Welchen Eindruck aber mußte es ausüben, wenn der Bankier Charrier seinem Sohne den Rath ertheilt, immer nur eine verheirathete Frau zu seiner Geliebten zu machen, weil dies billiger und für sein Geschäft weniger compromittirend sei. Die Prostitution in der Ehe wurde hier also schon als eine gesellschaftliche Usance denuncirt. Das Stück wirkte aber nicht nur durch seine Kühnheit, sondern auch durch die lebensvolle Kraft seiner Charakterzeichnung. Besonders hatte die Figur des Journalisten Giboyer darin angesprochen. Augier benutzte die rasch erworbene Popularität derselben zu dem Titel eines späteren Stücks: Le fils de Giboyer (1862), es verdiente ihn aber auch um seiner innern Verwandtschaft mit dem früheren willen. Denn hier handelt es sich um den Mißbrauch, welchen die Kirche von der Presse und diese von der Religion macht. Es übertrifft alle frühern Arbeiten des Dichters an Kühnheit und wurde hierdurch zu einem Ereigniß, welches einen großen Zwiespalt der Meinungen hervorrief. In Maître Guérin (1864) lebte die Figur des Bankier Charrier wieder auf, um hier zum Mittelpunkte der Handlung zu werden. In Paul Forestier (1868) aber hat das Ehebruchsdrama eine neue Gestalt, ein neues

*) Edouard Foussier, 23. Juli 1824 geboren, schrieb außer verschiedenen anderen Stücken mit Augier, wie La ceinture dorée (1850) auch einige selbständige, darunter Héraclite et Démocrite (1850) und Une journée d'Agrippa d'Aubigné (1855).

Interesse gewonnen. Nicht die Frau, der Mann ist hier der schuldige Theil, der um einer Geliebten willen die Gattin verläßt. In diesem Fall will aber Augier glauben machen, daß eine Wiederherstellung möglich sei. Paul kehrt reuig zurück und betheuert, geheilt worden zu sein. Einen Zweifel kann aber selbst der Dichter am Schlusse nicht unterdrücken, indem er Pauls Gattin sagen läßt: Warum nun sollt' er mich lieben, da er mich früher nicht lieben gekonnt? — Das Stück, welches wieder in Versen geschrieben ist, riß besonders durch die darin entwickelte Kraft der Leidenschaft zur Theilnahme hin. — Einen der größten Erfolge errang der Dichter in neuester Zeit durch Les Fourchambault (1878). Die Darstellung ist hier lichtvoller, sympathischer. Besonders mußte die Franzosen das Gemisch von Märtyrerthum, von edler, elegischer Resignation und auswallender Ritterlichkeit im Charakter Bernard's sehr ansprechen. Die Scene zwischen den beiden Brüdern übte eine elektrische Wirkung aus. Die Handlung gipfelt in der Forderung, welche Bernard's Mutter an letzteren stellt, den Urheber ihrer und seiner Schmach, weil es sein Vater, von dem ihm drohenden Untergange zu retten, einer Forderung, welcher sich Bernard nach schwerem Kampf endlich fügt. — Augier gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten Erscheinungen des heutigen französischen Theaters, er ist vielleicht die bedeutendste und zugleich die erfreulichste. Eine Sammlung seiner Dramen erschien unter dem Titel Théâtre, Paris 1857, in 6 Bänden. Im Jahre 1876 begann eine zweite vollständige Ausgabe. (Théâtre complet.)

Mit Octave Feuillet, Dumas, Augier, theilte sich besonders noch Sardou in die Erfolge auf dem Gebiete des Lustspiels und Dramas ja er überflügelte sie durch die größere Fruchtbarkeit seines Talents zuletzt alle.

Victorien Sardou*), am 7. Sept. 1831 zu Paris geboren, studierte zunächst Medicin, widmete sich aber bald den historischen Studien, und weil es ihm hierzu an Geld fehlte, der journalistischen Thätigkeit. Dies führte ihn auch zum Theater. Es gelang ihm 1854 ein Stück: La taverne des étudiants zur Aufführung zu bringen. Die Niederlage, die es ihm zuzog, aber schüchterte ihn ein. Erst 1859

*) Gottschall, Porträts und Studien. (Leipzig 1874.) — Lindau, Gegenwart. 1876. 4 u. 5.

wagte er sich wieder mit einem neuen Stücke hervor und obschon er auch mit diesem nicht glücklich war, errang er doch noch in demselben Jahre mit Les premières armes de Figaro einen durchschlagenden Erfolg. Die dramatische Thätigkeit des Autors ward nun eine rastlose. Von den vielen Stücken, welche in raschester Folge entstanden, seien nur Monsieur Garat; Les pattes de mouches; Le chapeau de paille d'Italie hervorgehoben. Vor allem aber waren es Nos intimes (1861), mit denen er seinen Ruf als Dramatiker für immer begründete und sich in die Reihe der damals gefeiertsten Dichter erhob. Er, der so lange von den Theatern achselzuckend Zurückgewiesene, schrieb ihnen nun die Bedingungen vor. Sardou behandelte in Nos intimes einen ähnlichen Vorwurf, wie Barrière in Les faux bonhommes, aber mehr noch im Geiste der früheren Sittencomödie. Erst gegen den Schluß hin schlägt er darin den Ton der neuen Schule an, den er jedoch durch Rührung zu mildern sucht. Der Ehebruch spielt hier vorerst nur auf dem geistigen Gebiet eine Rolle. Cécile, die Frau Caussade's, bleibt wie Royer sich ausdrückt, in der idealen Periode der ehebrecherischen Liebe stehen. — Ein neuer Triumph wurde dem Dichter mit seiner Famille Benoîton zu Theil, der, immer mit Beifall, La perle noire, Les ganaches (1862) und Les vieux garçons (1865) vorausgegangen waren. — Sardou wirft in seinen Stücken die verschiedensten gesellschaftlichen Fragen auf. Er ist unerschöpflich an neuen Gesichtspunkten. Es entgeht ihm keine der Blößen, welche die Gesellschaft sich giebt, keine der geheimen Wunden, an denen sie leidet. Er ist in dieser Beziehung einer der vielseitigsten und dabei erfindungsreichsten Dichter. Und doch sind seine Erfindungen nicht selten allzu berechnet, worunter die Wahrscheinlichkeit der Situationen oft in bedenklicher Weise zu leiden hat. Auch laufen fast alle seine Stücke zuletzt darauf hinaus, dem Thema des Ehebruchs, dem Verhältnisse der beiden Geschlechter eine neue, pikante, ja sensationelle Seite abzugewinnen. „Que cherches tu, o célibataire" — heißt es in dem gegen den Egoismus des Junggesellenlebens gerichteten Stück — La femme sans l'épouse et sans la mère, le mariage sans ses périls et le ménage sans sa cuisine. Eh bien! voilà un monsieur qui a la bonté de se marier pour toi et de te préparer tout cela." In Séraphine wird die dem Laster zum Deckmantel dienende Frömmelei gegeißelt. Seraphine ist nicht nur eine heimliche Sünderin, sondern

will auch, um sich vor Entdeckung eines frühern Fehltritts zu sichern, ihre unter einem Vorwande bisher in ihrem Hause lebende Tochter, ein schönes liebenswürdiges Mädchen, in einem Kloster begraben. Der Vater derselben vereitelt jedoch diesen Plan, indem er die Tochter entführt. Dies hat einen Conflict zwischen Seraphine's Gatten und Yvonne's Vater zur Folge, der seine Lösung durch die Liebe eines jungen Mannes zu letzterer findet. Auf ungleich raffinirtere Effecte, doch mit nicht geringerem Talent arbeitet der Dichter in seiner Fernande hin, deren Inhalt zum Theile dem Diderot'schen Romane Jacques, le fataliste, entnommen ist, wie man denn gegen Sardou überhaupt nicht selten den Vorwurf des Plagiats erhoben. In der That machte er von dem Molière'schen Grundsatz, sein Eigenthum überall zu nehmen, wo er es finde, einen freien Gebrauch. Fernande ist gegen die Anmaßung der Männer gerichtet, das Recht der Leichtfertigkeit für sich allein in Anspruch zu nehmen und die fleckenloseste Reinheit der Gattin zu fordern. Fernande, obschon ein edelmüthiges Weib, ist nicht fleckenlos. Ein früherer Fehltritt wird zur Waffe einer durch sie um den Besitz des Geliebten gekommenen Nebenbuhlerin. Die ausgeklügelte Rache der Gräfin Clotilde entspringt aber nicht sowohl, wie der Dichter es vorgiebt, ihrer Leidenschaft, als seinem eignen Raffinement. Trotz der entsetzlichen Kälte, mit der er Clotilde sie durchführen läßt, weiß er durch die Consequenz, mit der es geschieht, durch das Spannende seiner Combinationen zu interessiren und zu fesseln. Das Stück ist seinem Inhalte nach vielleicht das quälendste, seiner Technik nach aber eines der vollendetsten des Dichters.

Ihm folgten mit immer gleichem Erfolge Ferréol, Maison neuve (1866), Nos bons villageois (1866), La haine (1870), Andréa und Dora (1877). In Dora handelt es sich um eine wesentlich andere Form der ehelichen Untreue, die durch den politischen Beigeschmack nur noch pikanter gemacht worden ist. Es ist hier der Einfluß behandelt, welchen die galanten Frauen der Halbwelt auf die Politik zu gewinnen wissen. Dora steht in dem Verdacht eines solchen Gewerbes. Die Entwicklung und Lösung des Conflicts ist aber nicht ohne Künstlichkeit und schwächt die Wirkungen des Stücks beträchtlich ab. Ueberhaupt ist dieser neuesten, der Naturwahrheit angeblich huldigenden Schule und insbesondere Sardou der Vorwurf zu machen, daß es ihren Stücken meist an Wahrheit, Kraft und zwingender Folge-

richtigkeit der seelischen Motive gebricht. Dies erklärt sich bei ihm nicht nur aus dem Streben nach sensationellen Wirkungen, sondern auch aus der Hast, mit welcher er arbeitet. Soll er doch auf keines seiner Stücke mehr als sechs Wochen verwendet haben. Die Raschheit und Leichtigkeit der Production ist aber nur dann ein Verdienst, wenn sie Vorzügliches hervorbringt. Dagegen erscheint Sardou als ein Meister in der Behandlungsweise eines personenreichen und reichbewegten scenischen Ensembles. Er hat den von Diderot geforderten malerischen Realismus der dramatischen Action zu einer ungeahnten Ausbildung gebracht. An geistreicher Leichtigkeit, an charakteristischer Mannichfaltigkeit, an malerischem Leben ist er in der Composition, Erfindung und Führung derartiger Scenen wohl unübertroffen. Aber auch hier zeigt sich zuweilen ein Raffinement, welches besonders der Klarheit der Exposition einiger seiner Stücke, wie z B. in Ferréol, nachtheilig geworden ist. Zola*), welcher die dramatische Produktion Sardou's sehr niedrig schätzt, glaubt — was er auch schon von Scribe behauptet — daß der Grund seiner Mängel hauptsächlich darin liege, die Charaktere über die Handlung vernachlässigt zu haben. „Die Handlung — heißt es bei ihm — beherrscht, ja sie vernichtet alles.“ Aber nicht die Handlung, sondern der Mangel an wahrer Handlung, die Sardou nur zu oft durch eine auf den Effect der einzelnen Situation, der einzelnen Scene gerichtete, gesuchte und raffinirte Combination von Motiven und Begebenheiten ersetzt, so wie letzteres selbst ist die Quelle der Fehler, die er ihm und nicht ohne Grund vorwirft, indem er sagt: „Man fühlt, wie er in jedem seiner Werke den festen Boden unter sich verliert, es ist immer irgend eine unannehmbare Intrigue, irgend ein falsches und dabei übertriebenes Gefühl, oder irgend eine außergewöhnliche Complication von Verhältnissen darin, welche zuletzt nur durch irgend ein magisches Wort aufgelöst wird.“

Schließlich beanspruchen hier noch die fruchtbaren Vaudeville- und Operetten-Dichter Henri Meilhac und Ludovic Halévy durch ihre Frou Frou einen Platz, in der sich auch sie und mit großem Erfolge auf das Gebiet des realistischen Ehebruchs-Dramas gewagt. Sie haben dem Gegenstande durch die fast rührende Naivetät ihrer Heldin eine poetische Seite abzugewinnen gewußt.

---

*) In seiner Abhandlung: Le naturalisme au théâtre im 4. Bande der Annales du théâtre von Edouard et Edmond Stoullig. Paris 1879.

Dagegen machten die berühmten Roman- und Dorfgeschichtenschreiber Emile Erckmann und Alexandre Chatrian in ihrem Juif polonais (1869) den Versuch, dem realistischen Drama eine volksthümliche Richtung zu geben. Leider wählten sie hierzu einen criminalistischen Vorgang, wodurch sie es auf das Gebiet des Melodramas hinüberdrängten.

Da der Roman schon seit dem vorigen Jahrhundert dem Drama immer die Richtung anwies und ihm wohl auch seinen Inhalt mit gab, so läßt sich aus dem Geiste, welcher die neuesten Romane, die Romane Flaubert's, Daudet's und Zola's, beseelt, sowie aus den ungeheuren Wirkungen, welche sie ausüben, aus den Forderungen, welche der im Naturalismus der Darstellung vorgeschrittenste von ihnen, Zola, in dem schon obenerwähnten Artikel über den Naturalismus der Bühne ausspricht und aus den Aussichten, die er auf das Drama der Zukunft eröffnet, schließen, daß die naturalistische Richtung des Dramas noch keineswegs ihren Höhepunkt erreicht hat.

Zola verwirft den Naturalismus Sardou's, weil dieser ein zu oberflächlicher Beobachter sei, er verwirft den Naturalismus Alexandre Dumas', weil dieser, obschon ein besserer Beobachter, der Erfindung einen zu großen Raum in seinen Arbeiten gestatte, um zur Auflösung der darin gestellten Probleme gelangen zu können, ja selbst der Naturalismus Augier's ist ihm noch ungenügend, obschon er diesen als Beobachter der Natur und der Wirklichkeit sehr hoch schätzt, weil er nicht den Muth besitze, ganz mit der Convention des Theaters zu brechen. Zola meint es in der That mit der Naturbeobachtung ernster und peinlicher, als alle seine Vorgänger, aber er will die Kunst zu einem psychologischen Experimentirfelde machen, ihn interessirt die Krankheit mehr, als die Gesundheit, die Wahrheit mehr als die Schönheit, die ihm ein bloßes Accidens der ersteren ist, auch giebt es für ihn keine andre Wahrheit, als die der Wirklichkeit, er wendet den durch die Naturwissenschaft abgeleiteten Begriff der Natur, auf den der künstlerischen Anschauung von der Natur und dem Leben an, er will von der Kunst, die sich doch ganz auf dem Boden der Phantasie bewegt, die Phantasie selbst ausgeschlossen wissen, er will, daß bei einer Thätigkeit, die weil sie von der Wirklichkeit in einer bestimmten Weise absehen muß, an gewisse Conventionen, die freilich darum keine willkürlichen sein dürfen, gebunden ist, von aller Convention abgesehen werde. Die

Wirklichkeit zu verständnißvollerer Anschauung zu bringen, als diese es selbst zu thun vermag, erscheint ihm als die einzige Aufgabe aller Kunst, als ob dies ohne Phantasie, ohne Convention irgend möglich, als ob damit das eigentliche Gebiet des Schönen schon irgend berührt wäre. Zola mag ein sehr großer Kenner der Natur sein, er mag die Fähigkeit, seine Beobachtungen in vollster gegenständlicher Treue wieder zu geben, in höchstem Grade besitzen, aber seine Theorie beweist, daß er von der Kunst doch einen falschen Begriff hat. Wenn er daher gleichwohl ein großer Künstler sein sollte, so ist er es jedenfalls im Widerspruch mit seiner Theorie; was überhaupt das Tröstliche bei dieser ganzen Richtung für die weitere Entwicklung des Theaters ist: — das große Talent, das Genie wird auch auf diesem Wege außerordentliche und epochemachende Erscheinungen ins Leben rufen.

XIV.

Das Bühnenwesen und die Schauspielkunst vom Sturze des ersten Kaiserreichs an bis auf unsere Tage.

Bedeutung der kleinen Theater für die Entwicklung der Schauspielkunst. — Wechselwirkung derselben mit dem Theater français. — Die Privilegien des Odeon, der Gaité, des Vaudeville und der Porte St. Martin im Jahre 1806. — Das Privileg des Gymnase. — Berühmte Schauspieler in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts. — Verzeichniß der seit 1813—1880 ins Theater français aufgenommenen Societäre, mit Hervorhebung derjenigen, welche sich von den kleinen Theatern aus entwickelten. — Bedeutende Schauspieler und Schauspielerinnen, mit Ausnahme der noch lebenden: Joanny, Lemaître, Mde. Dorval, Bocage, Mélingue, Ligier, Melle Rachel, Laferrière, Melle Guyon, Lafont, Rose-Chéri, Arnal, Vernet, Bouffé, Virginie Déjazet, Leontine Fay, Samson, Bressant, Suzanne und Augustine Brohan. — Der Naturalismus der Bühne. — Grenze desselben. — Die Theaterfreiheit. — Verzeichniß der 1878 in Paris bestehenden Theater. — Bestand der Mitglieder des Theater français am 1. Januar 1879. — Got, Delaunay, Coquelin Ainé, Febvre, Madelaine Brohan, Melle Favart, Melle Croizette, Sarah Bernhardt. — Die Literatur über das Drama und das Theater. — Kritische Zeitschriften. — Verzeichniß der im Jahre 1878 die Pariser Theaterkritik regelmäßig ausübenden Journale und Schriftsteller.

Die Uebersiedlung der Comédiens français aus dem Odeon nach der Rue Richelieu wurde von den älteren Mitgliedern derselben nicht

ohne Besorgniß angesehen. „Sagen wir es nur frei heraus — heißt es z. B. in den Réflexions sur l'art théatral des Schauspielers Molé — daß ein so ernstes Schauspiel, wie die Tragödie, nicht in das lärmendste Viertel der Hauptstadt gehört, in dem alle Arten von Vergnügungen zusammenfließen. Ich wünsche Melpomene nicht von Müssiggängern umlagert zu sehen, die mehr der Zuschauer, als des Schauspiels wegen in das Theater gehen. Das Faubourg St. Germain, ihre alte Domäne, war die geeignete Heimath für sie, hier, wo die Universität ihr treue Liebhaber zuführte. Seit sie diese verloren, hat sie es nur noch mit Unbeständigen zu thun."

Auch traten nur kurze Zeit später schon Klagen über den gesunkenen Zustand des Theaters und des Schauspielwesens hervor. Sie sind hauptsächlich gegen den verderblichen Einfluß der Melodramen- und Vaudeville-Theater gerichtet. Dies zeigt sich z. B. in einer unter dem Titel Des grands et des petits théatres de la capitale 1816 in Paris erschieneuen anonymen Schrift, sowie in Ricord's Quelques réflexions sur l'art théâtral, sur la cause de sa décadence etc., welche letztere damals ein gewisses Aufsehen gemacht haben muß, da sie in wenigen Jahren sechs Auflagen erlebte. Ricord macht für das Sinken der Bühne aber nicht blos die Nebentheater, sondern auch den veränderten Geist des Publikums verantwortlich, welches es aufgegeben habe, Kritik zu üben und jeder Mittelmäßigkeit Beifall zu spenden bereit sei, sowie auch den Umstand, daß am Theater français die Anciennetät den Einfluß der Schauspieler begründe, und den Mißbrauch, welchen hiervon mittelmäßige Schauspieler zu machen verständen. Das letztere habe unter anderem zur Folge, daß den größeren Talenten, die sie zu fürchten hätten, die Aufnahme an diesem Theater erschwert werde. Die Nebentheater, wie sie auch sonst immer beschaffen sein mochten, mußten freilich eben darum, was Ricord hierbei übersah, der Entwicklung der Schauspielkunst förderlich werden, da sie es ja waren, die diese größeren Talente nun bei sich aufnahmen und ihnen zum Theil einen ganz neuen, oder doch erweiterten Wirkungskreis eröffneten.*) In der That sollte das Theater français nur zu

*) So brachte z. B. das Odeon in demselben Zeitraum, in welchem das Theater français nur 61 neue Stücke aufgeführt hatte, (während der 10 Jahre des ersten Kaiserreichs) deren 184 zur Darstellung (S. Paul Morel et Georges Monval, L'Odéon. Paris 1876. p. 266).

bald ebenso wie seine bedeutendsten dichterischen, so auch seine bedeutendsten schauspielerischen Kräfte an diesen Theatern suchen und zwar nicht blos bei dem von der Regierung subventionirten und ihm näher stehenden Odeon und dem wenigstens zeitweilig vom Hofe begünstigten Gymnase, sondern auch bei den übrigen, der Privatspeculation überlassenen Theatern. Ja es war unter letzteren sogar um 1800 eine dem ausgesprochenen Zwecke der Ausbildung junger schauspielerischer Talente gewidmete Bühne, Le théâtre des jeunes élèves, entstanden, dem schon eine ähnliche Unternehmung, Le théâtre des jeunes artistes, vorausgegangen war. Auch sollten in der That von diesen beiden Theatern eine Menge bedeutender Talente der Folgezeit ausgehen, wie Firmin, Fontenay, Desprez, Lemonier, Monrose, Grévin, Deschamps, die Gebrüder Lefèvre, Lepeintre, Rosa Dupuis, Adèle Lemonnier, Delle. Pauline, Virginie Déjazet, Melle. Cuisot u. A. So geschah denn lange schon von den so geschmähten Theatern aus etwas Aehnliches, wie das, was Ricord in der oben berührten Schrift als das wichtigste Heilmittel vorschlug, nämlich in den drei größten Städten des Landes je ein Theater zur Ausbildung neuer schauspielerischer Kräfte zu gründen.

Wohl ist es wahr, daß der Schauspieler, welcher die Schule der Vaudeville- und Melodramentheater durchlief, seinem Talent und seinen natürlichen schauspielerischen Instincten fast ganz überlassen blieb, daß hier gerade das fast völlig vernachlässigt wurde, was am Theater français bisher vor Allem geschätzt worden war, die Correctheit, Reinheit und formale Schönheit des Tons und der Rede, der schauspielerische Anstand, die Gewähltheit des Ausdrucks und Vortrags, sowie die Harmonie des Ensembles. Dafür war aber hier die schauspielerische Individualität jedes Zwanges entbunden, der Empfindung und Leidenschaft, dem Humor und der Laune der freieste Spielraum gegeben, sie konnten in Situationen, die man bisher noch nicht auf der Bühne gesehen, Töne anschlagen, die man bisher hier noch niemals gehört, sie durften ihnen einen Ausdruck geben, der tiefer, mächtiger ergriff, als es am Theater français noch jemals geschehen war. Wohl hatte man Recht über den verderblichen Einfluß der Spiele, denen das Talent sich hier dienstbar zu machen hatte, auf Geschmack, Phantasie und Sitten zu klagen, aber es ist nicht weniger gewiß, daß sich auf diesem Wege eine lebensvollere, die Natur in das ihr ver-

kümmerte Recht einsetzende, mit dem alten hohlen conventionellen Formalismus der Ueberlieferung brechende Spielweise ausbildete, die sich später auch zu edleren Zwecken verwenden ließ, ja, daß sie sich vielleicht einzig auf diesem Wege ausbilden konnte. Wie naturalistisch roh und geschmacklos diese Spiele, trotz der Anpreisungen, die ihnen von andrer Seite zu Theil wurden, in vieler Beziehung zunächst auch gewesen sein mögen — und noch 1821 stimmte Ricord in Les fastes de la comédie française das alte Klagelied an — so vermochten einzelne dieser Theater doch schon damals selbst in classischen Stücken mit dem Theater français den Kampf aufs Erfolgreichste aufzunehmen, so fand schon zu dieser Zeit eine Georges, welche zu den bedeutendsten Erscheinungen des letzteren gehört hatte, hier in Darstellern wie Lemaistre und der Dorval ebenbürtige Talente.

Wohl trug hierzu bei, daß Viele von diesen Talenten, ehe sie an die Nebentheater kamen, die Schule des mit dem Theater français zusammenhängenden Conservatoire de Declamation durchlaufen hatten, welches zu seinen Lehrern die bedeutendsten Schauspieler des letzteren zählte; daß das Mutterinstitut also einen gewissen Einfluß auf die Nebentheater ausübte, daß zwischen den Vaudeville- und Melodramentheatern und dem Theater français das Odeon und das Gymnase eine Mittelstellung einnahmen, welche den Uebergang von ersteren zu letzterem erleichterte, und daß fast alle Schauspieler von bedeutenderem Talent nach der Ehre geizten, Mitglieder des Theater français zu werden, was sie bestimmen mußte, demselben ihre Spielweise in einem bestimmten Umfange anzunähern. Das letzte wurde neuerdings durch die Dichter des höheren Stils noch gefördert, welche mit ihren vom Theater français abgewiesenen Werken zu den kleinen Theatern herüberkamen und hier freundliche Aufnahme fanden, sowie durch die Stücke der fast gleichzeitig hervortretenden Dramatiker der romantischen Schule. Auch war, wie wir wissen, das Odéon längere Zeit die Heimstätte des Theater français gewesen. Es hatte von 1782 bis 1789 sogar diesen Namen geführt, den es zwar dann mit dem Namen des Theater de Nation (1794), des Theater de l'Egalité und des Odéon (1796) vertauschte. Nach dem Brande von 1797 neu aufgebaut erhielt es 1808 zunächst den Namen des Théâtre de l'Impératrice et la Reine, bis es nach dem Sturze Napoleons I. wieder den des Odéon neu annahm.

Aus einer Verordnung des Ministers des Innern v. 8. Juni 1806 geht hervor, daß dieses Theater als ein Annex des Théâtre français, doch nur für das Lustspiel angesehen wurde. Sein Repertoire sollte enthalten, erstlich, die Comödien und Dramen, welche besonders für dasselbe gearbeitet waren, und zweitens, die Comödien, welche bisher auf dem Theater des Italiens, bis zu dessen Umwandlung in die Opéra comique, gespielt worden waren. Das Théâtre du Vaudeville war dagegen damals auf die kleinen mit Couplets nach bekannten Melodien untermischten Stücke und auf die Parodien beschränkt, das Théâtre de la Gaîté auf Pantomimen, Harlekinaden und Farcen, das Théâtre de la Porte St. Martin aber auf das Melodrama. Indessen suchten diese Theater ihre Befugnisse, sobald es nur thunlich schien, zu erweitern. Auch neue Theater mit neuen Privilegien traten hervor. Unter ihnen verdient das 1820 privilegirte Theater des Gymnase, welches im folgenden Jahr den Namen Théâtre de Madame erhielt und bis 1830 fortführte, zunächst unsere Aufmerksamkeit. Obschon sichtlich begünstigt, da ihm alle Stücke des Theater français und des Odeon zu spielen erlaubt waren, erhielt diese Befugniß doch die wunderliche Einschränkung: „sobald sie auf nur einen Akt zurückgeführt worden sind", wie sein Privileg sich überhaupt nur auf die einaktigen Stücke erstreckte. So wurde die Sache den Privilegien zum Opfer gebracht und diese miteinander zu versöhnen gesucht! Welchen Mangel an Einsicht in das Wesen derselben verräth aber nur diese eine Verordnung bei denen, welche über die Entwicklung der dramatischen Kunst zu entscheiden hatten! Zum Glück verfügte das Gymnase über Dichter, welche diesen Verhältnissen gewachsen waren und der kleinen Form einen entsprechenden Inhalt zu geben verstanden. Auch gelang es ihm bald, sein Privileg in dem Maße zu erweitern, daß es eine ganz neue Aera des französischen Lustspiels begründen konnte.

Die glänzenden Kräfte, welche dieses Theater gleich beim Entstehen zu vereinigen wußte, hatten sich aber sämmtlich auf den kleinen Nebentheatern, denen sie von ihm nun entrissen wurden, entwickelt und ausgebildet, sie gehörten bis dahin hauptsächlich dem Theater des Vaudeville an. Perlet, Bouffé, Gontier, Clozel, Ferville, Lafon, Lesueur, Geoffrey, Arnal, sowie die Delles Leontine Fay (später Mad. Volnys), Allan, Rose Chéri, Déjazet, glänzten hier in

den Stücken Scribe's, Bayard's und ihrer Mitarbeiter*). Ihnen zur Seite gingen am Théâtre du Vaudeville: Jenny Vertpret, Suzanne Brohan, die Delles Albert, Wilmen, Fargueil und die Schauspieler Lepeintre ainé, Taigny, Volnys; am Boulevard du Temple: Philippe, Joly, Mad. Perrin; am Boulevard Montmartre: Odry, Lefèvre, Vandare und die Delles Magozzi, Drouville, Flore und Vautrin; am Théâtre de la Gaîté: Fresnois, Dufresne, Bressant, Delaunay, Melle Bourgeois und Adèle Dupuy; an der Porte St. Martin: Frédéric Lemaitre und Melle Dorval, denen Bocage, Ligier, Melingue, Provost nachfolgten, am Odéon: Victor, Joanny, Bernard, Arnaud, Samson und die Delles Delia, Petit Anaïs und Fleury.

Um die Bewegung zu veranschaulichen, welche zwischen den verschiedenen Theatern von Paris andauernd stattfand, mag das Verzeichniß der vom Jahre 1813 bis 1880 am Theater français eingetretenen Societäre folgen, von denen diejenigen, welche von einem der Nebentheater kamen, mit Sternchen bezeichnet worden sind.

Cortigny, *Monrose der Vater, Baudrien, *Firmin, *Desmoussaux, St. Eugène, Grandville, Mendjaud, St. Aulaire, *Samson, David, *Périer, *Joanny, *Armand Dailly, *Ligier, *Beauvallet, *Guiaud, *Geffroy, *Régnier, *Provost, *Guyon, *Brindeau, Leroux, *Maillart, Got, *Delaunay, *Maubant, Monrose *Bressant, Anselme Bert, Talbot, Coquelin ainé, Eugène Provost, *Frédéric Fevre, *Thiron, *Monnet Sully, *La Roche, *Barré, *Worms, *Coquelin cadet, Mlles Dupont, Régnier, *Tousez, Paradol, Mante, *Desmousseaux, Menjaud, *Brocard, *Hervey, Valmonsez, *Anaïs Aubert, *Plessy, *Noblet, *Rachel, *Augustine Brohan, *Melingue, Denain, Rebecca Felix, Judith, Bonval, Natalie, Madelaine Brohan, *Delphine Fix, *Favart, *Dubois, *E. Guyon, Fignac, *Jouffain, Victoria Lafontaine, *Edile Riquer, Ponsin, *Dinah Felix, Reichemberg, *Croizette, *Sarah Bernhardt, *Blanche Barretta, *Broisat, *Samary.

Da die Zahl der Societäre eine gesetzlich beschränkte war, aber nicht für das Bedürfniß der Darstellungen ausreichte, so gab es neben ihnen immer noch eine größere Zahl von nur zeitweilig engagirten Mitgliedern (Pensionnaires) aus denen dann zum Theil die neuen Societäre gewählt wurden. Auch hier figuriren noch viele Namen

*) Siehe über einzelne von ihnen Manne et Ménétrier, Galérie historique des acteurs français. Paris 1877.

von Darstellern, die aus den kleinen Theatern hervorgingen, wie Lemaitre, Bouffé, Bocage, Duparay, Faure, Mirecourt, Volny, Mad. Volny (Leontine Fay) u. A.

Deutlicher noch wird die Wechselwirkung, welche zwischen den verschiedenen Pariser Theatern bestand, aus der Betrachtung des Entwicklungsganges einiger der berühmtesten ihrer Darsteller und Darstellerinnen hervorgehen.

Jean Bernard Brisebarre, gen. Joanny, geb. 2. Juli 1775, gest. 5. Jan. 1849, ging aus dem Theater des jeunes artistes hervor Er debutirte 1797 am Theater de la République, 1807 am Theater français, wo er jedoch damals noch keine Aufnahme fand und zu weiterer Ausbildung in die Provinz ging. 1819 kehrte er nach Paris zurück und ging an's Odéon, um 1826 als Sociétaire im Theater français aufgenommen zu werden. Man hat viel gegen seine Spielweise einzuwenden gehabt, die zu naturalistisch befunden wurde; jedenfalls gehört er zu den bedeutendsten Darstellern der Zeit. Er ergriff durch die Gewalt und Wahrheit des Ausdrucks. Victor Hugo, Alfred de Vigny und Alexander Dumas verdanken ihm zu nicht geringem Theil die Erfolge ihrer ersten Stücke. Procida in den Vêpres Siciliennes, der Herzog von Guise in Henri III., Ruy Gomez in Hernani, Tyrrel in Die Söhne Eduard's und der Quäker in Chatterton gehören zu seinen bedeutendsten Leistungen.

Frédéric Lemaitre, am 21. Juli 1798 zu Havre geboren, ein Talent ersten Ranges, voll Feuer und Energie, mit einer außerordentlichen schauspielerischen Verve, einer staunenswürdigen Ausdrucksfähigkeit begabt, die ihn nicht selten zum Mißbrauch derselben verleitete, ging wie ein Meteor über fast alle Bühnen der Hauptstadt und übte fast auf jeder derselben eine neue fascinirende Anziehungskraft aus. Nur am Theater français vermochte er nicht Wurzel zu fassen. Obschon er seine Studien unter Lafon am Conservatoire gemacht, fehlte es ihm hierzu doch an der nöthigen formalen künstlerischen Bildung. Er verdankte seine Wirkungen fast immer nur seiner poetisch beanlagten Natur, der Sicherheit seines schauspielerischen Instinkts und der Dämonie, der proteusartigen Mannigfaltigkeit seines schauspielerischen Ausdrucks. Er ging vom Cirque Oympique ans Odéon, vom Odéon an die Porte St. Martin, von hier zum Theater Ambigu, zurück ans Odéon, an die Folies dramatiques, die Variétés,

die Renaissance, das Ambigu, die Porte St. Martin, bis er 1842, doch nur für kurze Zeit, auch am Theater français noch Aufnahme fand, dann dieses rastlose Wanderleben aber von Neuem begann. Selbst nachdem er die Stimme verloren, hörte er nicht auf, am Theater in pantomimischen Rollen zu wirken. Von der Unzahl bedeutender Partien, in denen er seiner Zeit zur Bewunderung hinriß, sei nur der Maréchal d'Ancre, Robert Macaire, Edgar (in la fiancée de Lamermoor) Othello, Richard d'Arlington, Ruy-Blas, Mephistopheles, der Chiffonier, Toussaint l'Ouverture und Paillasse in Marie Jeanne hervorgehoben. Er starb am 26. Jan. 1875*).

Gleichzeitig blühte die ihm geistig verwandte und durchaus ebenbürtige Marie Dorval. Auch ihr wohnte ein so richtiges instinctives Gefühl, eine so große Anempfindungsfähigkeit inne, daß sie sich in jeden Charakter, in jede Situation, wie fremd sie ihr bis dahin auch waren, einzuleben vermochte. Sie war weder schön, noch besonders anmuthig, auch hatte ihre Stimme an sich nichts gerade Glänzendes. Sie verdankte alle ihre Wirkungen nur der Tiefe, Feinheit, Gewalt und Wahrheit der Empfindungen und Leidenschaften, welche sie darstellte und dem Ausdruck, welchen sie ihnen zu geben vermochte. Sie excellirte als Adèle d'Hervey in Antony, als Marion de Lorme, als Ketty Bell in Chatterton, als Catarina Bragadini in Angelo, als Marie Jeanne in dem gleichnamigen Stücke von d'Ennery auf den verschiedensten Bühnen, besonders an der Porte St. Martin.

Pierre Martinien Tousez, genannt Bocage, geboren 1801 zu Rouen, gestorben 1863, gehört ebenfalls der naturalistischen Schule an. Obschon von der Natur nur wenig begünstigt, wußte er, kraft der ihm innewohnenden genialen Begabung, selbst diese Mängel im Interesse des Rollenfachs zu verwenden, das er erwählt, zur Darstellung der unheimlichen, finsteren, dämonischen und sardonischen Charaktere. Ihm boten besonders die Dumas'schen Stücke einen überaus fruchtbaren Wirkungskreis, doch auch die Victor Hugo's, d'Ennery's u. s. w. Er spielte im Ambigu, in La Gaîté, im Odéon, der Porte St. Martin und im Theater français, das er jedoch bald wieder mit der Porte St. Martin vertauschte. — Später als er und Lemaitre betrat Mélingue die Bühne; eine echte Künstlernatur und ein Hauptrepräsentant

---

*) Duval, Frédéric Lemaître et son temps. Paris 1876.

der späteren Stücke des älteren Dumas: des Montechristo, des Conte Hermann, des bösen Engels in Don Juan de Marana; doch auch Benvenuto Cellini von Paul Meurice und Soulié's Bossu gehören zu seinen berühmtesten Rollen.

Nicht minder bedeutend war Pierre Ligier, geboren 1797 zu Bordeaux und ebendaselbst 1872 gestorben. Er erwarb an der Porte St. Martin seinen Ruf als Richard III. und als Marino Faliero. Von 1831—52 war er Mitglied des Theater français und errang hier durch Rollen wie Ludwig XI., Carl V., Gloster, Triboulet, Tibère, Nicomède neue Triumphe. Er beherrschte die Rede aufs Vollkommenste, alle Nuancen des sprachlichen Ausdrucks standen ihm frei zu Gebote, für jede Empfindung fand er in Ton und Geberde den entsprechenden Ausdruck. Seine Auffassung, wie seine Erscheinung waren immer bedeutend und charakteristisch. Bei letzterer wurde er noch durch seine ausdrucksvolle Gesichtsbildung unterstützt.

Eine ganz exceptionelle epochemachende Erscheinung war die der Elise Rachel. Am 28. Februar 1820 zu Mumpf im Canton Aargau geboren, die Tochter eines jüdischen Hausirers, sang sie seit 1830 mit ihrer älteren Schwester Sarah in den Pariser Kaffeehäusern für's Geld. 1833 widmete sie sich dem Theater, wobei es ihr, Aufnahme im Conservatoire zu finden, gelang. Sie spielte dann kurze Zeit am Gymnase, wo sie durch ihre tiefe, ausdrucksvolle und zum Herzen dringende Stimme und ihr schönes, seelenvolles, leuchtendes Auge außergewöhnliches Aufsehen erregte. 1838 debütirte sie als Camille in den Horatiern im Theater français. Ihr großes tragisches Talent, welches sofort zu einem Sturme begeisterter Bewunderung hinriß, rief nicht nur eine neue Epoche der Schauspielkunst, sondern auch des Dramas ins Leben. Die classische Tragödie, die das ihr eigenste Gebiet war und blieb, feierte in ihrer Darstellung neue Triumphe, durch die Gewalt ihres hier rührenden, dort dämonischen Ausdrucks, durch den stilvollen Adel ihrer Rede und das an die Antike gemahnende Maß ihrer Bewegungen. Sie war unvergleichlich als Emilie, Hermione, Roxane, Athalie und Phèdre, als Lucrèce (von Ponsard) und als Adrienne Lecouvreur. Diese war aber die einzige moderne Rolle, in der sie sich ganz auf ihrer Höhe gezeigt. Leider verfiel sie der jetzt immer mehr um sich greifenden Sucht, die Kunst, um ihrer materiellen Erfolge willen, auszubeuten, deren Opfer sie wurde. Nach verschiedenen

Kunstreisen nach England, Deutschland und Rußland, entschloß sie sich auch Amerika aufzusuchen, was ihrer Gesundheit verderblich wurde. Sie kehrte den Tod im Herzen nach Europa zurück, spielte am 23. August 1855 zum letzten Mal in Paris und starb am 3. Januar 1858 auf ihrer Besitzung bei Cannes.

Der Aufschwung, welchen die classische Tragödie durch die Rachel genommen hatte, war nur ein kurzer. Auch das romantische Drama trat jetzt zurück. Die Zukunft gehörte dem aus dem Familiendrama und dem Drame intime sich entwickelnden gesellschaftlichen Drama, welchem die schauspielerischen Talente der Zeit auch besser entsprachen.

Laferrière und D^elle^ Guyon dürften den Uebergang zu dieser neuesten Phase der Schauspielkunst am besten vertreten; Laferrière, der in den jugendlichen Heldenrollen der Pièces intimes, z. B. als Arthur de Savigny in Terèsa und als Chevalier de Maison rouge, sowie in Ponsard's l'Honneur et l'Argent glänzte und M^elle^ Guyon, welche in d'Ennery's Marianne und als Marthe in Annicet's Marthe et Marie große Triumphe feierte. Emile Honorine Guyon, geboren am 2. October 1821 zu Brazey-en-plaine, debütirte 1840 am Theater der Renaissance, nachdem sie das Conservatoire besucht hatte, worauf sie längere Zeit am Ambigu und der Porte St. Martin spielte, um zuletzt, 1858, für das Fach der großen tragischen Rollen im Theater français einzutreten.

Auch Lafon war einer der frühesten und ausgezeichnetsten Vertreter des neuen Dramas. Er nahm jedoch seinen Ausgang vom Vaudeville, in dem er seit 1822 an den Theatern der Rue de Chartres, der Nouveauté's und des Vaudeville glänzte. Er war ursprünglich Chirurg an der Marine und hatte als solcher zwei Reisen nach Indien mitgemacht, ehe er die Bühne betrat. 1839, am Theater des Variétés begründete er als Chevalier de St. Georges seinen Ruf, den er am Gymnase in den Stücken des jüngeren Dumas, Octave Feuillet's und Sardou's noch erweiterte, die seinem reichen Talent erst das geeignete Feld zu voller Entfaltung boten.

Zu dieser Zeit errang auch Rose Maria Cizos, genannt Rose-Chéri, geboren 1824 zu Etampes, ihre Triumphe. Auch sie ging vom Vaudeville und Lustspiele aus. So sehr sie in diesen gefiel, gewann auch sie erst im gesellschaftlichen Drama ihre volle Bedeutung,

Clarisse Harlowe, Manon Lescaut, Philiberte, Antoinette (in Augier's Gendre de M. Poirier), Suzanne (in Demi Monde) Albertine (im Père prodigue) gehören zu ihren Meisterleistungen. Dauernd eine Zierde des Gymnase war sie eine der genialsten Darstellerinnen ihres Fachs, in dem sie kaum wieder erreicht wurde. Sie starb 1861, noch in der Blüthe ihrer Kunst und der Jahre.

Von den vielen ausgezeichneten Darstellern des Vaudeville's und Lustspiels sei zunächst Etienne Arnal, geboren am 1. Februar 1794 zu Meulon, hervorgehoben, einer der genialsten und zugleich unruhigsten Schauspieler auf diesem Gebiete. Er begann auf dem Theater des Variétés, ging dann an das der Rue Chartres, hierauf an's Gymnase, das Vaudeville, Palais Royal, an die Bouffes parisiens, um zuletzt zum Gymnase und Vaudeville wieder zurückzukehren. Er war ein Komiker ersten Ranges und doch eigentlich kein bedeutender Charakterdarsteller. Er trat fast nie aus seiner eigenen Natur und Persönlichkeit heraus, allein diese war in ihrer Art fascinirend. Eine ihm ganz eigenthümliche Dummdreistigkeit und Tölpelhaftigkeit machte ihn in Rollen, wo diese angebracht waren, unwiderstehlich. Er starb am 7. December 1872 zu Genf.

Ungleich bedeutender vom künstlerischen Gesichtspunkte aus war Vernet, einer der glücklichsten und schärfsten Beobachter der Lebenserscheinungen der unteren Classen, deren Charaktere er mit ebenso vieler Wahrheit als Laune und Phantasie darzustellen wußte.

Marie Bouffé, geb. am 4. Sept. 1800 zu Paris, war Schauspieler mit Leib und Seele. Von Hause aus Juwelier, vermochte er dem Reize der Bühne bald nicht mehr zu widerstehen; er trat zum Theater de la Gaîté, das er später mit dem Theater des Nouveautés vertauschte, bis er im Gymnase das geeignete Feld seiner Thätigkeit fand. Er war bewundernswerth in der feinen Verbindung des Komischen mit dem Ernsten, Rührenden, ja Ergreifenden, und in der Fähigkeit, alle Stände und Alter zur Darstellung zu bringen. Wie er schon als ganz junger Mann das hinfällige Alter mit täuschender Wahrheit nachzuahmen vermochte, riß er im Alter noch das ganze Theater bei Darstellungen junger Burschen zu bewunderndem Beifall hin.

Virginie Déjazet, geb. am 30. Aug. 1798 zu Paris, gehört zu den theatralischen Phänomenen. Fast noch im kindlichen Alter feierte sie ihre ersten Triumphe am Vaudeville als Fee Nabotte in La belle

au bois dormant. 1821 errang sie sich und Scribe in dessen Petite soeur und Le Mariage enfantin epochemachende Erfolge. Dieselben setzten sich in Bonaparte à Brienne, in der Rolle des Großherzogs (in L'audience des princes), in Les premières armes de Richelieu, in Le commis et la grisette, in Le Vicomte de Letorières, in Les premières armes de Figaro und unzähligen anderen Rollen bis in ihr hohes Alter fort. Die Theater de la Bourse, des Nouveautés, des Palais royal, der Variétés und das von ihr selbst gegründete Theater Déjazet waren die Schauplätze ihrer Triumphe. Trotz ihrer Beliebtheit war das letzte Unternehmen von keiner Dauer. Sie mußte in der Provinz Ersatz für die hierbei erlittenen Verluste suchen. Im Jahre 1874 wurde sogar zum Besten der 76jährigen Künstlerin, welche durch ihren Witz, ihre Laune, ihre Keckheit, ihren Geist und die wunderbare Fähigkeit, die stärksten Zweideutigkeiten sagen zu können, ohne damit je zu verletzen, ganz Paris so viele Jahre erheitert, entzückt und hingerissen hatte, eine Benefizvorstellung gegeben, welche über 67,000 Fr. einbrachte.

Auch Leontine Fay verdient hier einen Platz. Geboren 1811, debütirte sie mit 5 Jahren in Frankfurt und riß 5 Jahre später die Zuschauer des Gymnase schon zur Bewunderung hin. 1829 heirathete sie den Schauspieler Joly, gen. Volnys. Mit diesem wurde sie auch Mitglied des Théâtre français, zog sich aber sehr bald vor den Eifersüchteleien ihrer Colleginnen zurück. 1834 ging sie nach Rußland, wo sie sich bald eine ausgezeichnete gesellschaftliche Stellung eroberte. Sie glänzte durch den Geschmack, die Feinheit und Wahrheit, durch die Schalkhaftigkeit, den oft bis zur tollsten Ausgelassenheit gehenden Uebermuth ihres Spiels, und durch die rührende Naivetät, mit welcher sie diesen zu verbinden verstand.

Joseph Isidor Samson, am 2. Juli 1793 zu St. Denis geboren, wird zu den vorzüglichsten Darstellern der Molière'schen, Beaumarchais'schen und Scribe'schen Lustspiele gezählt. Er empfing seine Bildung am Conservatoire, ging von hier nach Rouen und trat 1819 beim Odeon ein, zu dessen Zierden er länger gehörte. 1827 wurde er Mitglied des Theater français, 1836 Professor am Conservatoire, als welcher er sich ebenfalls große Verdienste erwarb. Sein Repertoire soll an 250 Rollen umfaßt haben. 1864 zog er sich ins Privatleben zurück und starb 30. März 1871 zu Anteuil.

Jean Baptiste Prosper Bressant, der berühmte Darsteller der Liebhaberrollen, wurde am 24. Oct. 1815 zu Chalons s. S. geboren. Er war ursprünglich Schreiber bei einem Advocaten, bis ihn die Neigung zur Bühne ergriff. Vom Theater des Variétés, auf dem er 1835 seine schauspielerische Laufbahn begann, ging er für längere Zeit nach Petersburg, bis er plötzlich im Gymnase wieder auftauchte und hier große Erfolge errang. 1854 trat er als Sociétaire beim Theater français ein, obschon dieses ihm finanziell seine bevorzugte Stellung am Gymnase nicht aufzuwiegen vermochte. Er war einer der vorzüglichsten Darsteller seines Fachs und glänzte hauptsächlich in den Lustspielen Scribe's, Bayard's, Legouvé's und Alexander Dumas' d. A. Eine Specialität von ihm waren die Proverbes, von denen nicht wenige für ihn und die geistvolle und schöne Arnould Plessy (geb. 7. Dec. 1819 zu Metz) geschrieben worden sind. Letztere war besonders berühmt in den Lustspielen Marivaux', so wie später in Augier's Dramen. Bressant heirathete eine Melle Dupont vom Theater des Variétés. Eine seiner Töchter wurde die Gemahlin des Fürsten Michael Kotschoubey.

Auch Suzanne Brohan, eine Zierde des Vaudeville und Gymnase, und nur vorübergehend am Theater français, sowie ihre Tochter Augustine glänzten im Lustspiel. Letztere, am 2. Dec. 1824 zu Paris geboren, errang schon mit 13 Jahren am Conservatoire einen Preis, nur zwei Jahre später debütirte sie als Dorine im Tartüffe im Theater français und wurde hier sofort aufgenommen. In ihr gewann besonders das Molière'sche Lustspiel wieder eine bedeutende Vertreterin. 1868 zog sie sich ins Privatleben zurück, doch glänzt ihr Name am Theater français in den Leistungen ihrer jüngeren Schwester, Madelaine, noch fort.

Bereits 1857 klagte Théophile Gautier, der bekannte Feuilletonist der Presse, wieder über den Verfall des Theaters und der Schauspielkunst, welcher herbeigeführt worden sei durch die Bevorzugung des Vaudeville und den immer mehr um sich greifenden Naturalismus der Bühne.

„Was dem neueren Theater — heißt es hier unter Anderem — hauptsächlich fehlt, ist die Idealität, die Poesie. Die Prosa hat gänzlich von ihm Besitz genommen. Es giebt für die Phantasie auf ihm keinen Raum. Die Schauspieler spielen in den Kleidern, die sie auf der Gasse tragen, mit derselben Nase, denselben Manieren, die sie im

Privatleben zeigen, was wenig unterhaltend ist. Ein bräunlicher Salon und ein gelblicher, das ist alles, wessen die Bühne bedarf. Ich gestehe, daß ich auch einmal gern einen rothen oder einen himmelblauen Salon sehen möchte und daß der schwarze oder braune Rock des ersten Liebhabers mich manchmal nach dem rothgestreiften Mäntelchen der neapolitanischen Bedienten des alten Lustspiels verlangen läßt. Ist denn das heutige Costüm so angenehm für das Auge, um es fortwährend auf dem Theater zur Schau zu stellen?"

Um wie viel realistischer und naturalistischer ist nicht seitdem noch die Bühne geworden, freilich — was Gautier vielleicht etwas damit ausgesöhnt haben würde — um wie viel malerischer zugleich, und doch wie wenig entspricht selbst noch das Geleistete den heute von den hauptsächlichsten Vertretern des Naturalismus aufgestellten Forderungen. Es ist aber immer beträchtlich und läßt sich besonders deutlich an dem Einfluß erkennen, welchen die auf Naturwahrheit dringende Richtung auf das Decorations-, Costüm-, Comparsen-, Requisiten- und Beleuchtungswesen der Bühne ausgeübt hat.

Man vergleiche z. B. die Bühnenanweisungen in dem S. 149 erwähnten Mémoire de plusieures décorations aus dem Jahre 1673, nach welchem der ganze Bühnenapparat für die Tragödie Cinna in einem Zimmer mit vier Thüren, einem Fauteuil und zwei Tabourets bestand, mit der Ausstattung, welche heute einer kleinen Blüette, wie „Am Klavier" an unsern Theatern zu Theil wird, um mit dem möglichst vollen Scheine der Wirklichkeit in einem malerischen Sinne zu täuschen.

Es entstanden so unter Anderem die geschlossenen Zimmerdecorationen, die eine täuschendere perspectivische Behandlung zulassenden durchbrochenen Hintergründe, die freier und kühner behandelten, mannichfaltigere Gruppirungen und malerischere Anschauungen vermittelnden Versatzstücke, Coulissen und Suffiten.

Es ist jedoch leicht zu erkennen, daß zwischen den Decorationen, möchten sie der Wirklichkeit noch so täuschend nachgeahmt sein, und dieser letzteren selbst, ein Unterschied bleibt, der sich schon allein aus der Differenz der gemalten und der wirklichen Perspective, die hier zur Anschauung kommen muß, erklären würde. Die Naturwahrheit der Bühne kann also nie, wenn sie auch wollte, so weit gehen, die Täuschung völlig vergessen zu machen, welche sie anstrebt, daher sie

auch niemals selbst der letzte und eigentliche Zweck der scenischen Darstellung, sondern immer nur ein Mittel sein kann, diesen Zweck zu erreichen, und nur insofern sie das ist, insofern sie wirklich zu einer Quelle neuer ästhetisch-dramatischer Wirkungen wird, hat sie überhaupt auf der Bühne einen berechtigten Platz. Die Bühne, insofern sie ein Spiegel des Lebens sein soll, wird freilich in ihren Darstellungen diesem auch ähnlich sein müssen, aber doch nur in dem worauf es bei diesen Darstellungen wesentlich ankommt, oder was dazu dient, dieses in bedeutenderer oder wirksamerer Weise hervortreten zu lassen. Zu der Forderung der Naturwahrheit tritt also nicht nur diese andere, ästhetische, hinzu, sondern letztere ist auch die maßgebende; ihr ist jene andern jederzeit unterzuordnen.

Dies ist es aber gerade, was die heutige Bühne häufig verkennt, wie die Natürlichkeitsrichtung überhaupt in Gefahr schwebt, die Bedeutung dieser beiden Forderungen mit einander zu verwechseln. Eine andere ist ihr aber auch noch aus dem materiellen, speculativen Geiste der Zeit und der von diesem wieder ins Leben gerufenen Theaterfreiheit erwachsen.

Schon 1849 wurde das Verlangen nach dieser wieder sehr laut. Doch wurde diesmal dem Uebel durch die Besonnenheit einflußreicher Schriftsteller noch vorgebeugt. Ein Artikel St. Beuve's: De la question des théâtres,*) ist dafür sicher von großer Bedeutung gewesen. 1863 trat die Theaterfreiheit aber doch wieder ins Leben und rief eine Menge neuer Theaterunternehmungen hervor. Im Jahre 1878 gab es, die Theater de la Banlieue und des Quartier ungerechnet, in Paris 28 Theater: die Académie de Musique, die Comédie française, die Opéra comique, das Odeon, das Theater italien, das Theater lyrique, das Theater Ventadour, das Gymnase, das Vaudeville, das Palais Royal, die Variétés, die Gaîté, die Matinées internationales de Melle Marie Dumas, die Porte St. Martin, die Renaissance, das Theater historique et du Châtelet, die Bouffes parisiens, das Ambigu comique, die Folies dramatiques, die Nouveautés, das Theater Taitbout, l'Athenée comique, das Theater Cluny, die Menus plaisir, das Theater du Château d'eau, das dritte Theater français, die Fantaisies parisiennes (früher Beaumarchais), die Folies Marigny.

*) Erschienen im Constitutionel, auch abgedruckt im 1. Theile der 2. Ausgabe der Causeries du lundi.

Das Theater français behauptete vor wie nach seinen dominirenden Rang. Auch hat es unter Napoleon III. große Verschönerungen erfahren und gehört seinen Einrichtungen nach zu den schönsten Theatern der Hauptstadt. Am 1. Januar 1879 zählte es folgende Mitglieder:*) a) Sociétaires. Got, Delauney, Meubant, Coquelin aîné, Fèbvre, Thiron, Mounet Sully, La Roche, Barré Worms, Coquelin cadet, Madelaine Brohan, Melle Favart, Melle Jouaissin, Melle Riquer, Dinah Felix, Melle Reichemberg, Melle Croizette, Sarah Bernhardt, Melle Barretta, Melle Broisat, Melle Samary. b) Pensionaires: Garraud, Prudhon, Boucher, Martel, Joliet, Dupont-Vernon, Ballet, Davrigny, Silvain, Roger, Mazure, Truffier, Volny, Trouchet, Reney und die Damen Granger, Lloyd, Marie Martin, Bianca, Dudlay, Fayolle, Thénard, Frémaux, Martel.

Obschon diese Namen eine Menge außergewöhnlicher Talente bezeichnen, so liegt doch die Stärke des heutigen Theater français vornehmlich im Ensemble; auch tritt dabei die Tragödie beträchtlich gegen das moderne Drama und gegen das Lustspiel zurück. Nur einigen dieser Darsteller soll hier ein kurzer Blick noch vergönnt werden.

Jules Edmond Got, am 1. October 1823 zu Lignerolles geboren, trat 1841 ins Conservatoire ein, wo er unter Prevost's Leitung mehrere Preise im Lustspiel erhielt. Zum Militär einberufen, diente er 1844 in der Cavallerie. Noch in demselben Jahre trat er zunächst als Pensionär ins Theater français, dessen Societär er seit 1850 geworden. Er begründete seinen Ruf mit Rollen wie Sganerelle, Trissotin, Figaro und errang neue Triumphe im neuesten Lustspiel und Dramen, z. B. als Giboyer, Poirier, Mercadet u. s. w. 1866 wurde sein Gastspiel am Odeon als André Lagarde in Augier's Contagion geradezu epochemachend, so daß er mit besonderer Bewilligung des Kaisers eine Reise mit diesem Stück und einer von ihm hierzu gebildeten Truppe in die Provinz unternahm. Er gehörte zu den Darstellern der Comédie française, welche 1871 während der Belagerung in London spielten, was ihm bei seiner Rückkehr beinah das Leben gekostet hätte.

Louis Arsène Delaunay, geboren 21. März 1826, studirte ebenfalls am Conservatoire, betrat dann zuerst am Odeon die Bühne,

---

*) Nach dem Album von Febvre et Johnson. Paris 1880.

wurde jedoch schon 1848 am Theater français aufgenommen. Er war einer der glänzendsten Vertreter der Liebhaberrollen, ausgezeichnet durch Wärme, Eleganz und natürliche Grazie. Er excellirte zunächst im Lustspiel, später erwies er sich nicht minder bedeutend im Drama. Noch heute vertritt er sein Fach mit großen Erfolgen. Er war unübertrefflich in den dramatischen Spielen Alfred de Musset's, besonders als Perdican in On ne badine pas avec l'amour, als Valentin in Il ne faut jurer de rien, als Celio in Les caprices de Marianne. Als Valère, Horace, Clitandre zeichnete er sich im Molière-schen Lustspiele aus; als Hernani, Paul Forestier, Gaston de Presle (in Le gendre de Mr. Poirier), als Gerard (in Le fils du giboyer) neben vielen anderen Rollen des neuesten Dramas.

Benoist Constant Coquelin, wurde am 23. Januar 1841 zu Boulogne-sur-mer geboren. Er studirte am Conservatoire und debutirte 1860 an der Comédie francaise, an der er sofort Aufnahme fand. Sein Marquis von Mascarille, sein Figaro (in Figaro's Hochzeit) sein Thomas Diafoirus, sein Herzog Septmonts in der Etrangère, sein Aristide Fressard im Fils naturel sind ebensoviele Meisterleistungen. Man rühmt an ihm die feinste Verbindung von Kunst und Natur.

Frédéric Febvre, geboren am 20. Febr. 1834 zu Havre, ist einer der vielseitigsten Schauspieler des heutigen Theater français. Er begann schon mit 16 Jahren seine dramatische Laufbahn in seiner Vaterstadt, wendete sich dann nach Paris, wo er hintereinander an den Bühnen des Ambigu, des Theater Beaumarchais, der Porte St. Martin, des Vaudeville und des Odeon gewirkt, bis er 1866 in der Rolle Philippe II. in Don Juan D'Autriche am Theater français debutirte und Aufnahme fand. Zu seinen vorzüglichsten Rollen gehören Almaviva, Tartüffe, Bernard (in Melle de Seiglière) und Mirabeau (in La jeunesse de Mirabeau).

Madelaine Brohan, die jüngere Tochter Suzanne's, debutirte 1850 am Theater français als Marguerite in den Contes de la reine de Navarre. Sie war seit dieser Zeit eine der größten Zierden desselben, gleich ausgezeichnet durch Schönheit, Geist und Talent, sowie durch die Innigkeit ihrer reizvollen Stimme. Zu den vielen Rollen, in denen sie Triumphe gefeiert hat, gehören in erster Reihe die Suzanne in Figaro's Hochzeit, die Eliante im Misantrope, Mademoiselle de Seiglière, die Marianne in Les caprices de Marianne.

Eine noch größere schauspielerische Verve, eine größere Vielseitigkeit der Gestaltungskraft zeichnete Marie Pingaut, gen. Favart, aus. Eine Schülerin Samson's am Conservatoire debutirte sie 1848 am Theater français, dessen Mitglied sie 1854 wurde, nachdem sie in der Zwischenzeit am Theater des Variétés engagirt gewesen war. Sie war gleich bewundernswerth in Scribe's Une chaine, wie in Le Mariage de Figaro, in Adrienne Lecouvreur wie im Fils du giboyer, in Un supplice d'une femme wie im Polyeucte. Eine besondere Specialität waren ihre Leistungen in den Stücken Alfred de Mussets, in denen sie neben Delaunay glänzte.

Auch Sophie Croizette nimmt jetzt eine hervorragendere Stellung am Theater français ein, auf dem sie 1870 debütirte und dem sie seit 1873 als membre sociétaire angehört. Sie studirte von 1867 unter Bressant am Conservatoire und begründete ihren Ruf als Antoinette in Le Gendre de Mr. Poirier und als Cathérine in L'Etrangère. Ihren größten Triumph aber errang sie bis jetzt als Blanche de Chelles in der Sphinx. Geist, Schönheit, Tiefe und Innigkeit des Empfindungsausdrucks machen sie zu einer der interessantesten Erscheinungen der heutigen Bühne. Wie ihre Freundin Sarah Bernhardt ist sie zugleich noch Malerin und Schriftstellerin, diese zeichnet sich noch überdies in der Bildhauerei aus.

Sarah Bernhardt wurde im Kloster Grandchamps zu Versailles erzogen, studirte dann am Conservatoire, betrat an der Porte St. Martin die Bühne, glänzte sowohl hier, wie am Odeon, bis sie 1872 am Theater français Aufnahme als Sociétaire fand. Sie ist ohne Zweifel die genialste Schauspielerin des heutigen Frankreich, eine Schauspielerin von großem Stile zugleich, von einem hohen Selbstgefühle erfüllt, das jeden Vergleich, jede Unterordnung unter eine andere Größe ihres Gebiets, auf ihre Eigenthümlichkeit trotzend, stolz von sich ablehnt. Ebenso groß, wie ihre Gestaltungskraft, ist die Dämonie der Leidenschaft, mit der sie ihre Gestalten erfüllt. Von einem brennenden Streben nach Ruhm und Gewinn beseelt, ist sie wie ihre Vorgängerin die Rachel nach Amerika gegangen, um diese in ihren Erfolgen zu überbieten. Doña Sol in Hernani, Mademoiselle de Belle Isle, Doña Maria in Ruy Blas, Miß Clarkson in l'Etrangère, Phèdre, Alkmène im Amphytrion und Berthe de Savigny in der Sphinx zählen zu ihren vielen Triumphen.

Obschon das französische Drama in letzter Zeit etwas von der Höhe herabgeglitten ist, welche es früher in der Literatur dieses Landes einnahm, so steht es hier doch noch heute in höherem literarischen Ansehen, als in allen übrigen Ländern. Dies läßt sich recht deutlich an der Menge der auch in diesem Jahrhundert wieder über beide erschienenen Schriften erkennen, auf deren wichtigste ich im Laufe dieser Darstellung schon hinweisen konnte. Besonders ist der Geschichte des Dramas und des Theaters eine immer steigende Aufmerksamkeit zugewendet worden und zwar nicht blos in den die ganze Poesie oder Literatur umfassenden Werken, sondern auch in einer Menge von Specialschriften, die oft auf den sorgfältigsten und eingehendsten Untersuchungen beruhen. Fängt man doch jetzt sogar an, die Geschichten einzelner Theater, selbst der Provinz, zu gesonderter Darstellung zu bringen. So erschienen erst in den letzten Jahren von Adolf Favre: Les Clercs du Palais, von Adolphe Jullien: Le théâtre de Madame de Pompadour und La comédie à la cour de Louis XVI.; von Eugène d'Ariac: Le théâtre de la foire; von Emile Campardon: Les Spectacles de la foire; von Frédéric Favre: Histoire du Théâtre français en Belgique, von Gomourt: Madame Pompadour et le théâtre des petits appartements; von Arthur Heulhard: La foire de St. Laurent; von Georges Lecoq: Le théâtre de St. Quintin; von Bonassins: Les acteurs dramatiques et la comédie française, sowie Les spectacles français et la comédie française und Histoire administrative du théâtre français. Nicht minder verdient hier Erwähnung, was auf dem Gebiete kritischer Ausgaben älterer dramatischer Schriftsteller und hiermit verbunden auf dem der Biographie dieser letzteren geschehen ist. Nur allein in den Jahren 1875—78 erschienen noch von Ed. Fournier: Les Oeuvres complètes de Beaumarchais; von L. Moland: Colin d'Harville, Théâtre, sowie Théâtre de Lafontaine; von Georges d'Heylli: Théâtre de Marivaux, sowie Oeuvres de Regnard; von L. Moland: Théâtre de la Révolution, Choix de pièces; von Fournier: Théâtre de Marivaux; von L. Moland: Théâtre de Picard. — Auch an theatralischen Werken hat es, wie wir gesehen, in dieser Zeit nicht gefehlt. Am reichsten aber entwickelte sich die Kritik und die theatralische Statistik, jene in einer ungeheuren Menge von Zeitschriften, diese in einer immerhin beträchtlichen Zahl von Almanachen, Annalen &c.

Von ersteren müssen zuerst die 1818 entstandenen beiden Journale Le conservateur und La Minerve française erwähnt werden. Beide gingen jedoch schon 1820 ein, weil sie sich nicht der jetzt wieder eingeführten Censur unterwerfen wollten. Jenes war das Organ von Chateaubriand, Lamartine und Fievée; dieses das von Benj. Constant, Jouy, Etienne. 1819 folgte der Constitutionel, an welchem S. Beuve sich in so bedeutender Weise als kritische Autorität bewährte. Seine hier veröffentlichten kritischen Aufsätze sind in den Causeries du lundi enthalten. Gleichzeitig traten Victor Hugo und Soumet mit Le conservateur littéraire hervor, welcher bis 1828 bestand; 1820 die bis 1829 bestehenden Annales de la littérature. De Quincy, Rémusat, Nodier u. A. gehörten zu ihren Mitarbeitern. Ihnen reihte sich 1824—31 Le Globe, gegründet von Pierre Leroux und Dubois, an; 1825 die Revue brittanique und die von Guizot, Rémusat und Broglie gegründete Revue française (1830), 1826 aber der Figaro, an welchem Jules Janin*), Paul Lacroix, Alphonse Royer, Gozlan, Alphonse Carré und seit der Julirevolution auch Sandeau und George Sand kritisch-literarisch betheiligt waren. Er ging 1833 ein, erstand aber 1837 in veränderter Form. Eine der bedeutendsten literarischen Zeitschriften der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts war ferner die Revue de Paris. Von Véron 1829 gegründet, bestand sie bis 1845. Die geistvollsten Schriftsteller der Zeit, Benj. Constant, Lamartine, Delavigne, St. Beuve, De Vigny, De Musset, Scribe, Alex. Dumas, Sue u. v. a. waren an ihr betheiligt. Auch die Revue des deux Mondes, welche sie endlich verdrängen sollte, trat in diesem Jahre ins Leben. Sie gewann aber erst unter Buloz vom Jahre 1831 an eine festere Gestalt. Sie schlug eine freisinnige, doch fest am Constitutionalismus festhaltende, und dabei philosophisch-vornehme Richtung ein, in ihren Spalten die Elite der französischen Schriftsteller vereinigend. About, Augier, Balzac, Barbier, Chasles, Dumas, Feuillet, Eug. Delacroix, Forçade, Th. Gautier, Gozlan, A. Geoffrey, Guizot, Pierre Leroux, Littré, Loménie, Magnin, Merimée, Musset, Nisard, Nodier, G. Sand, Sandeau, Sue ꝛc. ꝛc. gehörten zu ihren Mitarbeitern. — 1835 folgte die Nouvelle Minerve, welche bis 1838 bestand, und an welcher Charles Comte, Lemercier und Odilon Barrot

*) Von Jules Janin erschien 1879 eine Auswahl der Critiques dramatiques.

arbeiteten, 1836 wurden die beiden großen Blätter La Presse und Le siècle gegründet. Bei jener waren die literarischen Interessen hauptsächlich durch Théophile Gautier und Alexandre Dumas, bei diesem durch Desnoyers vertreten. — Von 1841—49 gaben Pierre Leroux, G. Sand und Louis Viardot die Revue indépendante heraus. M. de Villemésant rief 1854 den neuen Figaro ins Leben, welcher eine so wichtige Rolle in der Journalistik zu spielen bestimmt war. Im Jahre 1878 aber übten, nach den Annales du Théâtre von Ed. Noël und Edm. Stoullig, 58 größere Journale in Paris die Theaterkritik aus, von denen ein großer Theil erst inzwischen entstanden war. Hier folgt die Liste derselben mit Angabe der darin die Kritik damals ausübenden Schriftsteller:

1) Journale, welche Besprechungen der Neuigkeiten am Tage nach der Aufführung bringen:

Assemblée Nationale; L. Stapleaux.
Bulletin français; Armand Silvestre.
Charivari; Pierre Véron.
19. Siècle; Bréban.
Entr' acte; Achille Denis und Bourgeat.
Evènement; Albert Wolff.
Figaro; Auguste Vitu.
France; Henri de Lepommeraye.
Gaulois; François Oswald.
Gazette de France; Dancourt (Adolphe Racot).
Lanterne; Pourcelle.
Liberté; Punch (Gaston Bassy).
Marseillaise; Edmond Lepelletier.
National; Edm. Stoullig.
Paris-Journal; Henri de Pène.
Petit Caporal; Jules Amigues.
Petit Journal; Emile Abraham.
Petit Moniteur; Gustave Claudin.
Petit National; Edm. Stoullig.
Petit Parisien; Lucien Debroas.
Petite Presse; Vitor Cochinet.
Rappel; Henri Maret.
Soir; Alphonse Desère (M. Duchemin).
Soleil (Jules Guillemot),
Télégraphe; Louis Ulbach.

Temps; Lereboullet.
Voltaire; Raoul Taval (Raoul Toché).

2) Journale, welche in Feuilletons und wöchentlich darüber berichten.

Constitutionel; Hippolyte Hostein.
Défense; Paul de Margaliers (Paul d'Arlhac).
19. Siècle; Henri Fouquier.
Estafette; Armand Silvestre.
François; Louis Moland.
Indépendance Belge; Alexandre de Lavergne u. Gaston Bérardi.
Journal des Débats; Clément Caragual.
Journal officiel; Alphonse Daudet.
Liberté; Albert Delpit.
Messager de Paris; Eugène Tassin.
Monde; Venet.
Moniteur universel; Paul de St. Victor.
National; Théodore de Banville.
Nord; Gustave Bertrand.
Ordre; Jacques Amigues.
Patrie; Eduard Fournier.
Pays; Georges Maillard.
Presse; Jules Claretin.
République française; Jean Gustave Bertrand.
Siècle; de Biéville.
Temps; Francisque Sarcey.
Union; Daniel Bernarnd.
Voltaire; Emile Zola.
Courrier d'Etat; Edm. Stoullig.
Illustration; Savigny (Henri Lavoix).
Monde illustré; Charles Monselet.
Journal illustré; Darcourt (Ch. Réty).
Paris-Théâtre; Félix Jahyer.
Revue Théâtrale; Edm. Benjamin und Paul Ginisty.
Univers illustré; Gérôme (Kaempfen).

3) Revues.

Correspondant; Victor Fournel.
Revue des deux Mondes; F. de Lagenevais.
Revue politique et littéraire; Maxime Gaucher.
Revue de France; Edouard Thierry.

Druck von Emil Herrmann sen., Leipzig.

Fehler im 3. Halbband.

S.	20,	Z.	7 u. 9 v. o.	lies:	rencontre statt recontre.
„	33,	„	1 v. o.	„	Dichtern statt Dichter.
„	39,	„	17 v. o.	„	liebenswürdigen statt lebenswürdigen.
„	40,	„	13 v. u.	„	Baro statt Barv.
„	99,	„	21 v. o.	„	heureuse statt heureux.
„	102,	„	4 v. u.	„	Scudéry statt er.
„	104,	„	4 v. u.	„	Sie statt Er.
„	131,	„	16 v. o.	„	Eriphyle statt Erisphile.
„	131,	„	18 v. o.	„	Wendung statt Handlung.
„	135,	„	7 v. u.	„	des in diesem Sinne statt des.
„	160,	„	3 v. o.	„	intitulée statt intutilé.
„	160,	„	23 v. o.	„	médecin statt medicin.
„	162,	„	7 v. o.	„	gerieth statt geriethen.
„	179,	„	18 v. o.	„	von statt zwischen.
„	181,	„	9 v. o.	„	Bonenfont statt Bouenfont.
„	182,	„	15 v. o.	„	Pont statt Port.
„	185,	„	18 v. u.	„	inavvertito statt inavertito.
„	191,	„	4 v. u.	„	Absicht des Dichters statt Absicht.
„	222,	„	5 v. o.	„	n'y a statt n'y.
„	224,	„	16 v. o.	„	devineresse statt devinerese.
„	277,	„	1 v. u.	„	Thiriot statt Thiériot (auch S. 289).
„	319,	„	14 v. u.	„	1698 statt 1708 (ist eine spätere Ausgabe).
„	362,	„	5 v. o.	„	wurde statt wurden.
„	457,	„	12 v. o.	„	1829 statt 1819.
„	458,	„	17 v. o.	„	denen statt dem.
„	469,	„	12 v. o.	„	entgegenstellten statt darstellten.

Berichtigungen im 3. Halbband.

S. 41, Z. 6 v. o. lies: Malherbe statt Chapelain.
„ 473, „ 7 v. o. fällt Le chapeau de paille aus.

Digitized by Google

End

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MINNESOTA
wils v.2,pt.1
809.2 P94
Pr olss, Robert.
Geschichte des neueren dramas.
3 1951 002 321 326 T

WILSON
ANNEX
AISLE 40

Digitized by Google